LA REVUE DE

TEHERAN

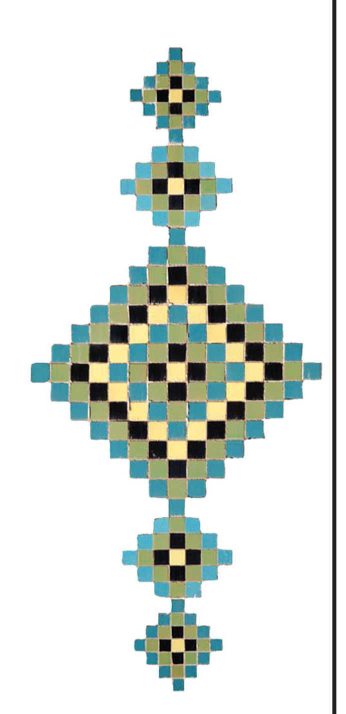
ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 109, Décembre 2014, 9e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

La littérature de guerre en Iran: l'expression d'une écriture engagée et critique (I)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Mahnaz Rezaï
Alice Bombardier
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap



Sommaire



LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 109 - Azar 1393
Décembre 2014
Neuvième année
Prix 2000 Tomans
5 €





www.teheran.ir

CAHIER DU MOIS

CULTURE

LECTURE



La littérature de guerre et ses autres appellations en Iran

Hoda Sadjadi

La littérature de guerre en Iran possède plusieurs appellations telles que *la littérature de la résistance*, *la littérature de la défense sacrée* ou *la littérature de la fermeté*. Chacune de ces appellations peut être liée à la source de l'inspiration que la guerre engendre. Chaque catégorie possède ses propres critères et particularités selon son appellation. Mais laquelle de ces catégories peut regrouper l'ensemble de la littérature de guerre? Le titre que nous donnons à cette littérature pourrait-il convenir aux œuvres produites à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'Iran? Nous allons tenter de répondre à ces questions.

Pour mieux réfléchir au concept de la littérature de guerre, il est tout d'abord essentiel de définir le terme lui-même. Car, en effet, le mot "guerre" peut avoir plusieurs sens selon l'époque, le contexte ou le lieu. Mais, en général, lorsque nous parlons de guerre, l'existence d'un ennemi devient indispensable. Il est alors évident que dans une guerre, il y a un ennemi qui organise un combat contre l'autre partie impliquée dans la guerre en question. Ensuite, la guerre revêt une dimension collective. La guerre est une sorte de violence au service d'un groupe politique ou d'un pays.

Il y a également l'aspect juridique de la guerre qui nous semble s'apparenter parfois à une convention. Gaston Bouthoul, sociologue français spécialiste du phénomène de la guerre, propose la définition suivante: «La guerre est la lutte armée et sanglante entre groupements organisés». Cette lutte, pour présenter un caractère guerrier, doit obligatoirement être armée et sanglante. Ce dernier trait permet, selon l'auteur, de distinguer la guerre des autres formes d'oppositions ou de compétitions, comme la concurrence économique, les luttes sportives, la propagande politique ou religieuse et les discussions de toute sorte. Aussi, la lutte armée, pour mériter le nom de guerre, doit présenter des combats et des victimes.

En un mot, Gaston Bouthoul définit la guerre comme étant une forme de violence qui a pour

caractéristique essentielle d'être méthodique et organisée quant aux groupes qui la font et aux manières dont ils la mènent. En outre, elle est limitée dans le temps et dans l'espace, et elle est soumise à des règles juridiques particulières extrêmement variables suivant les lieux et les époques. Tous ces traits découlent du caractère organisé des conflits guerriers.

Suivant une telle définition, on peut dire que la littérature de guerre comprend toutes les œuvres qui sont produites autour du sujet de la guerre. Par conséquent, toutes les œuvres abordant d'autres thèmes comme un combat tribal, des évènements de nature terroriste, des mouvements de séparatisme ou des luttes contre la tyrannie sont exclues de la littérature de guerre.

En général, la guerre se produit entre un "envahisseur" et un "défenseur". Autrement dit, chaque partie impliquée dans la guerre justifie ce phénomène de son point de vue. Ainsi, le défenseur a sans doute le droit de parler de cette guerre comme une résistance ou une endurance en considérant que cette guerre lui a été imposée car, de toute manière, le défenseur a subi une forte agression.

Selon toutes les versions historiques évoquant la guerre Iran-Irak, durant les huit ans de guerre, les Iraniens ont été en position de défense. C'est pourquoi la majorité des œuvres qui sont produites autour de cette thématique évoque les questions de la résistance et de la défense. Toutes ces productions quelles qu'elles soient, admiratrices ou critiques de la guerre, font partie de ce genre de littérature.

- En ce qui concerne la littérature de guerre en Iran, les appellations «littérature de la résistance» ou «littérature de la fermeté» font que ce genre pose surtout son regard sur les aspects de la résistance et sur son caractère sacré (défense sacrée), mais aussi sur la fermeté pendant la guerre.



▲ *Casques de soldats irakiens après leur capture ou après avoir été tués à Khorramshahr*



▲ *La mobilisation de l'ensemble de la population lors de la guerre...*

Mais si on se contente de la résistance et de la réaction à la guerre, que deviennent les autres œuvres qui révèlent d'autres aspects de la guerre?

Pour répondre à cette question, dans son article intitulé «L'introduction à la sociologie de la littérature de guerre», Massoud Kowsari mentionne deux facteurs essentiels dans l'apparition des titres tels que «littérature de la défense sacrée» et «littérature de la résistance»:

1. Les interprétations de la guerre en vigueur dans la société: Cette guerre de huit ans a été imposée à la nation iranienne. Selon l'histoire, on constate que durant cette guerre, les Iraniens défendent leur patrie face à un ennemi envahisseur. Ainsi, la défense a pris un caractère sacré et indispensable qui, de ce fait, la valorise au regard de la société. D'une part, conformément aux valeurs chiites, la guerre et la tuerie sont fortement déconseillées, d'autre part, après la Révolution islamique à la suite de laquelle l'Iran a été reconnu comme un pays révolté et menaçant, la nécessité de réprouver la guerre s'est fait davantage ressentir.

2. L'existence du terme "littérature de la résistance" dans le monde arabe, en particulier en Palestine: La littérature de résistance (en arabe ادب المقاومه) comprend l'ensemble des œuvres littéraires apparues dans le monde arabe. Ces œuvres représentent la résistance des musulmans face à Israël. En Iran, cette littérature est également prise en compte dans ses aspects idéologiques par les critiques de la littérature de guerre. Nombreux sont les analystes littéraires qui emploient les termes «littérature de la résistance» ou «littérature de la fermeté» pour faire référence aux productions littéraires qui évoquent le conflit palestino-israélien. D'ailleurs, pendant les années de guerre, des slogans comparaient la guerre Iran-

Irak au conflit palestino-israélien, car toutes deux étaient perçues comme des *résistances* face à un ennemi envahisseur tentant d'occuper le territoire du *défenseur*. Or, malgré l'adaptabilité de la littérature de la résistance avec certains aspects de la guerre, nous ne pouvons pas attribuer ce titre à l'ensemble des œuvres évoquant la guerre. Par exemple, il existe des œuvres qui ont été produites à l'époque du Shâh et qui peuvent être classées dans la littérature de la résistance et non pas de la guerre.

Par ailleurs, lorsque nous parlons de la littérature de guerre, nous ne nous contentons pas de traiter de la question de la résistance, car il est évident que d'autres thèmes peuvent aussi découler de celui de la guerre, apparus comme des sujets intéressants de ce genre. De plus, le terme "guerre" peut avoir une charge négative ou positive en fonction de son utilisation dans un syntagme tel que *le héros de la guerre, l'homme de la guerre, cinéma de la guerre, l'art de la guerre, président de la guerre, la guerre imposée...* C'est alors l'emploi de ce terme qui nous révèle l'aspect positif ou négatif de ce mot. C'est pour cette même raison que dans la culture nationale iranienne, l'usage du mot "guerre" ne met pas en cause les vertus et les valeurs révolutionnaires et islamiques.

Rezâ Amirkhâni, écrivain iranien et critique de la littérature de fiction, déclare ainsi: «*On peut dire mais pourquoi la guerre? Pourquoi pas la défense sacrée? Ou la littérature de la résistance ou de l'endurance? Mon regard n'est nullement étymologique. Le fait que nous employons l'expression «la défense sacrée par la guerre» ou que nous parlions de la littérature de la résistance n'amoindrit pas la valeur de cette épopée et ne rajoutera pas un évènement aux épisodes de la guerre. Le changement des désignations ne modifiera pas notre intention dans les mots. Que nous disions guerre ou défense sacrée, nous pensons à la même chose d'un point de vue du sens. Il faut cependant se souvenir que nous avons parlé de la* littérature de guerre *pendant les huit années du déroulement de cette guerre. La production littéraire des huit années qui ont suivi la fin de la guerre est appelée «la littérature de la défense sacrée», ensuite, on parle de la littérature de la résistance ou de la fermeté... Je le dirai simplement pour faire un rapprochement dans les esprits. On dirait que la période de gestion dans ce pays dure huit ans...*»[1]

> Les appellations «littérature de la résistance» ou «littérature de la fermeté» font que ce genre pose surtout son regard sur les aspects de la résistance et sur son caractère sacré (défense sacrée), mais aussi sur la fermeté pendant la guerre.

Par conséquent, la création des frontières à l'aide des appellations n'aboutit qu'à la réduction du champ de recherche. Avec un tel regard, il est certain que nous posons des limites dans nos œuvres et que plusieurs aspects de la guerre échapperont à la littérature. Finalement, on peut dire qu'en désignant la littérature de guerre par le terme «littérature de la résistance», certes, nous pouvons aborder des sujets qui s'inscrivent dans ce genre de littérature, mais la critique de la guerre ou des dégâts sociaux et humains qu'elle cause devient insensée. Face à cela, *la littérature de guerre* comprend un champ plus vaste et général, qui couvre tous les évènements en liens directs et indirects avec la guerre. ■

1. Amirkhâni, Journal *Shargh*, 30 décembre 2003.



La littérature de guerre en Iran
Une présentation générale des œuvres en prose

Afsâneh Pourmazâheri

L'épopée, dont la littérature de guerre est un sous-genre, a existé même avant que l'écriture soit découverte. Les mythes et les épopées ont depuis toujours été célébrés et considérés comme des supports à partir desquels on formait pédagogiquement la nouvelle génération.[1] On compte aujourd'hui un vaste ensemble de créations littéraires sur la guerre qui est parvenu à remplacer la littérature héroïque d'autrefois, d'où la multiplication des sous-genres qui se différencient chacun par au moins un trait distinctif. Signalons parmi ces derniers la littérature de la résistance, la littérature de persévérance (notamment dans les pays victimes d'une intrusion étrangère), la littérature de guerre patriotique, la littérature de guerre et de contre-guerre, la littérature de la défense sacrée (en Iran), etc.

La question de la guerre a depuis toujours occupé une place de choix dans les littératures nationales. De très nombreux auteurs se sont plus ou moins engagés, du moins occasionnellement, sur cette voie, inspirés par l'impact historico-culturel de cet événement sur les sociétés concernées. Cependant, peu nombreux sont ceux parmi ces derniers qui ont été directement témoin des scènes qu'ils rapportent, pour certains, minute par minute. Une partie importante de la production de grandes œuvres liées à la guerre appartient par conséquent à ceux qui ont découvert à postériori les "secousses" de l'après-guerre et ses effets dévastateurs.

Gaston Bouthoul[2] considère la guerre comme un phénomène autonome, ordonné et orienté vers un but précis. Selon lui, dans l'étude de la guerre, c'est la littérature qui prend le relais du factuel au fur et à mesure que l'on s'écarte de l'objectivité documentaire. En d'autres termes, la littérature et la fiction prennent en charge l'expression plus ou moins vulgarisée de la guerre en produisant de nombreuses œuvres significatives, voire des chefs-d'œuvre.

Cela n'empêche, écrire la guerre demande un savoir-faire particulier et la maîtrise d'un vaste champ de connaissances dans lequel l'auteur doit puiser. Il a toute latitude pour éterniser certaines scènes guerrières en décrivant ingénieusement les faits les plus importants, les batailles décisives, les victoires et les défaites glorieuses, etc. Un bref survol du parcours des textes de guerre au cours des deux derniers siècles révèle la place importante qu'y occupent les romans et les nouvelles qui s'inspirent des scènes de guerre entre des tribus, pays, nations et même les défenseurs de telle ou telle idéologie. Hemingway, par exemple, participa activement à la guerre civile espagnole et fut blessé à plusieurs reprises lors de la Première Guerre mondiale.[3] Il y puisa assurément son inspiration pour la rédaction de *Pour qui sonne le glas*.[4] Tolstoï, quant à lui, décrivit avec une minutie artistique et exemplaire les

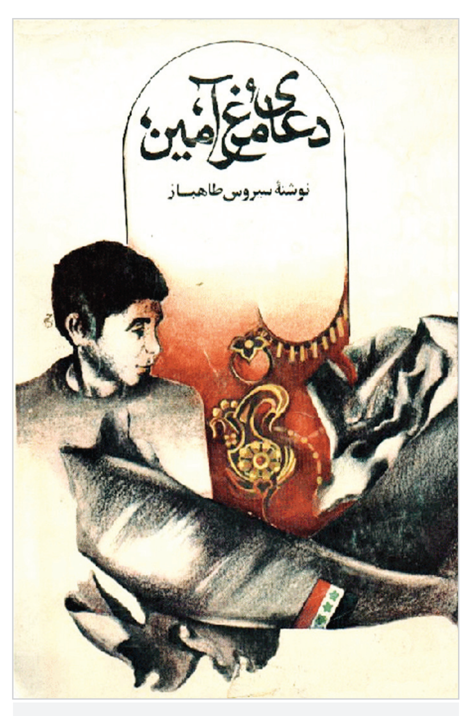
scènes des guerres qui eurent lieu entre la Russie et la France dans son œuvre colossale *Guerre et paix*. Son œuvre illustre mieux que tout autre document historique, non seulement les grands évènements mais également certains détails de l'époque.[5] *Autant en emporte le vent* de Margaret Michel, *Portrait de groupe avec dame* d'Heinrich Böll[6], *Kaputt* et *La peau*, deux œuvres de Curzio Malaparte, et beaucoup d'autres romans et nouvelles ont chacun éclairé de manière saisissante et émouvante une parcelle de la vie sociale et historique des époques relatées, notamment durant les deux grandes guerres. C'est au cœur de ces œuvres littéraires et sociales que se manifestent les faits véridiques artistiquement intégrés à la trame des romans.

La tradition de l'écriture de guerre se poursuit toujours avec la même force et la même conviction parmi les jeunes écrivains. Ces derniers, bien que n'ayant pas vécu la guerre, font appel à leur imagination et cherchent dans les recoins cachés des histoires nationales ou de l'histoire universelle de quoi créer une œuvre à la gloire de la littérature de guerre. Cette continuité dans l'art de décrire et de réciter la guerre n'a donc jamais cessé. "*La guerre est la créatrice*"[7] de l'Histoire, comme le rappel la sociologie, et par là-même, créatrice et tristement inspiratrice d'histoires.

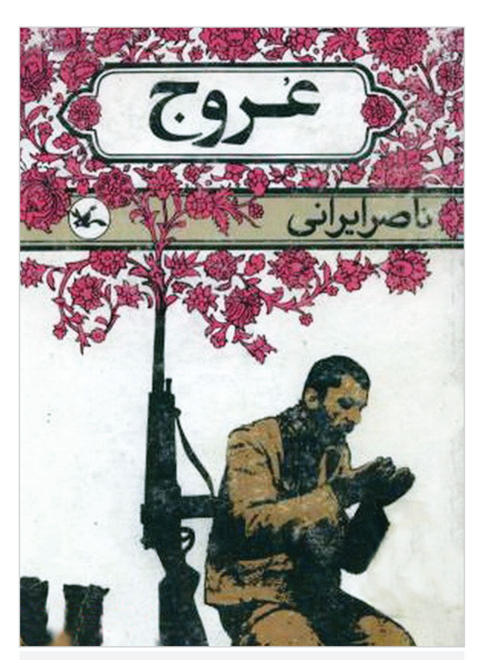
Du côté de la littérature persane, une part considérable de la littérature consacrée à la guerre, notamment les écrits en prose, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles, appartient au genre que l'on nomme «la littérature de la Défense sacrée». Les auteurs de ce genre littéraire en Iran ont porté différents types de regards à ce phénomène vers la fin du XXe siècle, et ce en fonction de leur propre perception de l'événement, leurs souvenirs, voire leur appartenance sociale. Dans les années 1990, on comptait plus de 1160 nouvelles écrites dans cette veine et plus de 210 romans dont 33 traitaient directement de la question de la guerre.

Du côté de la littérature persane, une part considérable de la littérature consacrée à la guerre, notamment les écrits en prose, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles, appartient au genre que l'on nomme «la littérature de la Défense sacrée».

Une vingtaine parmi ces derniers portent un regard positif sur la guerre et seulement huit œuvres adoptèrent un ton plutôt négatif, compte tenu notamment des conséquences néfastes et des dégâts causés au cours des huit années de guerre Iran-Iraq.



▲ *Couverture de* Morgh-e Amin *(L'oiseau du salut) de Tâhbâz*



▲ *Couverture de* Oroudj *(L'ascension) de Nâsser Irâni*

Le roman est en effet un champ propice aux thématiques de l'honneur et de l'héroïsme, ainsi qu'à celles de la résistance et du sacrifice. Les tableaux d'ensemble de la guerre réalisés restent relativement réalistes dans les œuvres des précurseurs de ce genre d'après-guerre iranien. Les évolutions novatrices n'apparaissent cependant qu'au cours de la décennie 1990 dont les thèmes récurrents restent le martyre, les traumatismes d'après-guerre, les bombardements, le pacifisme, les pathologies liées à la guerre, la migration, les ruines, et très globalement, les aspects urbains, infrastructurels, ruraux, familiaux de la période de guerre, et qui concernent plutôt les citadins que les combattants eux-mêmes. Et c'est là précisément qu'apparait la nouveauté.

De manière générale, une analyse thématique de la littérature de la Défense sacrée conduit à la répartition que voici: nous sommes en présence d'œuvres qui se concentrent sur les raisons de l'attaque irakienne en Iran, de celles qui illustrent la manière dont le peuple a défendu le pays notamment dans les régions frontalières, celles qui illustrent la souffrance du peuple et les crimes impardonnables de l'armée irakienne dans les petites villes et les villages, celles qui rendent compte du soutien du peuple et du recul de l'ennemi, de la captivité et du sacrifice consenti par les codétenus tous condamnés à l'exil, etc. Ce qui retient l'attention à la lecture des œuvres de la littérature de la Défense sacrée en Iran, c'est le fait qu'on n'y remarque très peu d'expression de haine et de sentiment d'hostilité envers l'ennemi.

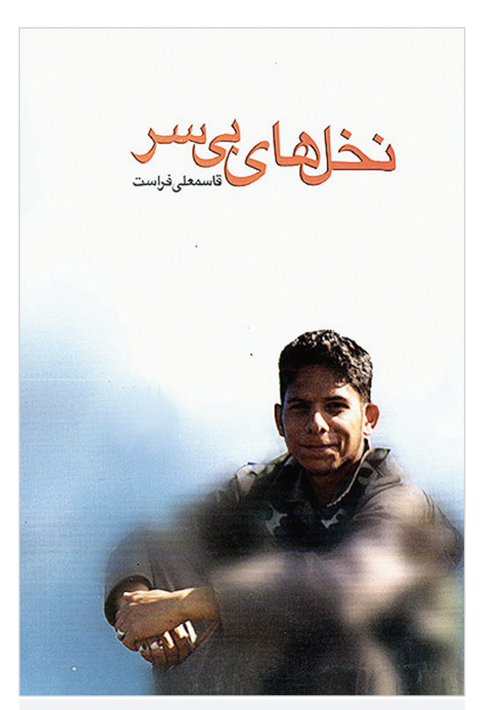
Il faut souligner qu'avant la guerre, l'Iran ne possédait pas de littérature de guerre à proprement parler. C'est après la Révolution islamique et le début du conflit irano-irakien que la thématique militaire a tout naturellement pris de l'importance. Les journaux furent les premiers supports du sentiment patriotique de la nation, notamment par l'intermédiaire de photographies prises sur le champ de bataille. Puis, avec l'apparition de ce genre littéraire et son développement entre 1983 et 1985, des rubriques apparurent, essentiellement consacrées aux reportages de guerre réalisés sur place, aux paroles des combattants, aux poèmes et nouvelles écrites par ces derniers. Dans d'autres domaines également, les productions artistiques s'épanouirent notamment dans le domaine du cinéma, du théâtre, de la calligraphie, des arts plastiques et de la peinture. Il faut rappeler qu'à cette époque, une grande partie des activités était soutenue par la population elle-même, en parallèle et en soutien à l'action des pouvoirs publics.

En ce qui concerne la production littéraire en prose, il est intéressant de remarquer que la première nouvelle de

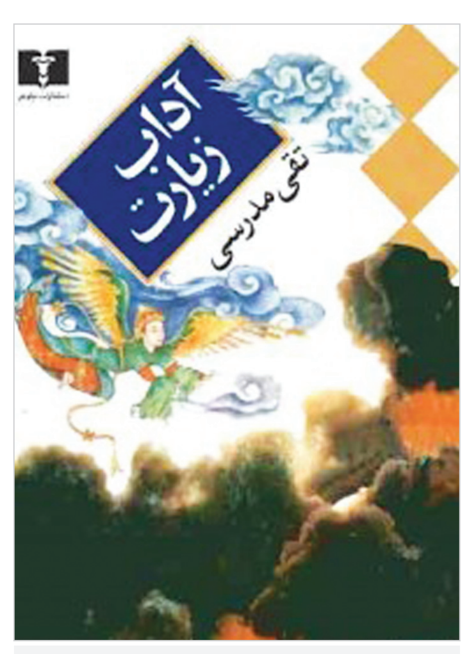
guerre fut publiée à peine une douzaine de jours après le début des hostilités, et le premier roman, au bout seulement d'une année. *Khâneh-i bâ atr-e golhâ-ye sorkh* (Une maison parfumée de roses), *Shesh tâblo* (Les six tableaux), écrit par Shammâssi et *Morgh-e Amin* (L'oiseau du salut) de Tâhbâz en sont quelques exemples. Comme on l'a noté plus haut, entre 1981 et 1991, 1646 œuvres littéraires, dont la plupart en prose, furent rédigées par 260 auteurs tous engagés de près ou de loin dans la guerre. Au cours de ces années, les romans phares de la littérature de guerre furent très prisés par le grand public et par les spécialistes de la guerre. On peut citer, entre autres, *Esmâ'il Esmâ'il* de Mahmoud Gholâbdarreï, *Parastou,* (L'hirondelle) de Mahmoud Golâbdarrei, *Bâzgasht az marg* (Retour de la mort) d'Abdol Jabbâr Assadi Howeyziân, *Zamin-e soukhteh* (Terre brûlée) d'Ahmad Mahmoud, *Oghyânous-e sevvom* (Le troisième océan) de Hassan Khâdem, *Mohâdjer* (L'immigrant) de Rezâ Rahgozar, *Nakhl-hâye bi sar* (Les dattiers décapités) de Ghâssemali Farâsat, *Khâterât-e yek sarbâz* (Mémoires d'un soldat) de Ghâzi Rabihâvi, etc.

Oroudj (L'ascension) de Nâsser Irâni, *Soroud-e Mardân-e Aftâb* (L'hymne des hommes de soleil) de Gholâmrezâ Eidân, *Esmâïl Esmâïl* de Mahmoud Golâbdarreï, font partie des romans qui analysent la guerre positivement. Les personnages principaux de ces romans se battent en futur martyre pour leur salut éternel et la défense de leur patrie; tandis que les romans *Bâgh-e Bolour* (Le Jardin en cristal) de Mohsen Makhmalbâf et *Zamin-e Soukhteh* (La terre brûlée) d'Ahmad Mahmoud constituent des exemples de romans impartiaux qui ne portent pas de jugement sur les tenants et aboutissants de la guerre. Cependant, on y remarque parfois que le positif l'emporte et que les héros des romans se battent non seulement de leur plein gré mais avec d'autant plus d'ardeur et de conviction qu'il s'agit pour eux de défendre leur famille, leur ville et leurs valeurs. Les auteurs ne passent pas pour autant sous silence les dégâts infligés aux infrastructures et aux superstructures des villes concernées, ainsi que les

Oroudj (L'ascension) de Nâsser Irâni, *Soroud-e Mardân-e Aftâb* (L'hymne des hommes de soleil) de Gholâmrezâ Eidân, *Esmâïl Esmâïl* de Mahmoud Golâbdarreï, font partie des romans qui analysent la guerre positivement. Les personnages principaux de ces romans se battent en futur martyre pour leur salut éternel et la défense de leur patrie.



▲ *Couverture de* Nakhl-hâye bi sar *(Les dattiers décapités) de Ghâssemali Farâsat*



▲ *Couverture de* Adâb-e Ziyârat *(Les rituels de pèlerinage) de Taghi Modarres*

dommages moraux qui affligent le peuple, vraies victimes de la guerre.

> Durant ces dernières années, la nouvelle génération d'artistes, que ce soit au cinéma ou dans la sphère littéraire, ont fait de leur mieux afin de mettre à jour et de présenter comme il se devait la littérature de la défense sacrée, c'est-à-dire de manière plus parlante et plus conforme aux normes communément admises d'expressivité artistique.

Zemestân-e 62 (L'hiver 1983) et *Sorayyâ dar Eghmâ* (Sorayyâ dans le coma) de Esmâïl Fasih, *Adâb-e Ziyârat* (Les rituels de pèlerinage) de Taghi Modarres et *Shab-e Malakh* (La nuit de la sauterelle) de Djavâd Modjâbi exemplifient bien, quant à eux, les écrits négatifs dont les personnages incarnent notamment les «non-engagés», ceux pour lesquels la notion de martyre ne signifie pas grand-chose. Cette catégorisation des romans de la Défense sacrée montre que ceux-ci couvrent thématiquement une bonne part de la problématique de la guerre et autorisent une première approche sociologique de cet évènement dans l'Iran du XXe siècle marqué profondément par les notions de sacralité et d'honneur.

A côté du genre romanesque, il faudrait également évoquer un autre genre très prisé dans la littérature en prose qui se penche plus particulièrement sur l'enregistrement objectif mais néanmoins personnel des faits, c'est-à-dire le journal intime ou les mémoires qui permettent de décrire de manière non médiatisée les divers évènements s'étant produits dans les lieux les plus intimes du champ de bataille; des lieux que seuls ceux qui en ont vécu les affres peuvent fidèlement décrire: les tranchées, les campements, le front, la captivité, etc. Les auteurs concernés insistent notamment sur les détails, leurs propres sentiments, les difficultés, l'exil, le courage, les sacrifices des soldats, les décrivant parfois gaiement, mais aussi avec amertume et chagrin. Ceux-là s'efforcent de rester objectifs, en cherchant à se rappeler des moindres détails et à recréer l'ambiance du moment.

Du côté de la réception de la littérature de la guerre, et notamment celle de la Défense sacrée en Iran, on reconnait que malgré l'abondance des œuvres et l'intérêt croissant des lecteurs pour ce genre littéraire, les stéréotypes y abondent et ne laissent pas beaucoup d'espace aux techniques novatrices. Qui plus est, de par son contenu souvent difficile, ce genre n'inspire ou n'attire pas immédiatement les lecteurs. Il leur rappelle aussi et surtout des moments difficiles qu'ils préfèrent parfois oublier. Un certain recul est pour cela nécessaire. Pour adopter ce type de littérature comme

le souligne J. B. Pristely[8] dans son ouvrage *La Littérature et l'homme d'Occident*, "*Après la Première Guerre mondiale, les gens ne voulaient rien lire là-dessus mais après la Seconde Guerre mondiale, ils ne voulaient lire que des choses en rapport à cet évènement.*"

Du côté de la technique littéraire et de sa critique formelle et structurelle, en portant un regard rétrospectif sur les années 1980 et 1990, il apparaît que les techniques narratives furent plus ou moins ignorées pour ne pas dire abandonnées. Pourtant, au cours de la décennie suivante, de nouvelles perspectives surgirent et métamorphosèrent, jusqu'à une certaine limite, le regard porté à cette tendance du roman.

L'une des critiques que l'on pourrait formuler à l'encontre de la littérature de guerre iranienne est, comme nous l'avons évoqué, que sa portée esthétique est relativement limitée. En effet, les techniques stéréotypées, le poids de la propagande et le traitement banal du contenu sont autant de points faibles qui menacent aujourd'hui de sclérose cette littérature. D'autant plus que, disons-le, ces caractéristiques négatives fonctionnent comme autant de repoussoirs à son exportation. Il faut dire qu'en Iran, la diversité des styles et des techniques littéraires trouve sa place et que l'originalité et la créativité deviennent une pratique récurrente en tant que principaux critères d'écriture. Les thèmes itératifs comme l'amour de la patrie, la défense et la protection de la famille, de la dignité et de la religion, l'éloge du courage et du sacrifice devraient apparaître de manière plus convaincante et saisissante. La littérature de guerre pourra ainsi dépasser les frontières de l'Iran. Il faut cependant noter que, malgré les difficultés, durant ces dernières années, la nouvelle génération d'artistes, que ce soit au cinéma ou dans la sphère littéraire, ont fait de leur mieux afin de mettre à jour et de présenter comme il se devait la littérature de la défense sacrée, c'est-à-dire de manière plus parlante et plus conforme aux normes communément admises d'expressivité artistique. Ils sont bien conscients que cette littérature englobe huit années de la vie de leurs compatriotes iraniens et qu'il leur reste un long chemin à parcourir pour mettre en lumière les recoins cachés de cette grande épopée iranienne. ■

---

1. En parlant de l'Iran et de sa littérature, l'œuvre de Ferdowsi, le *Shâhnâmeh* (Livre des rois), par exemple, est exemplaire dans son genre au point de devenir l'un des incontournables de la vie de tout Iranien.
2. Gaston Bouthoul (1896-1980) est le fondateur de la discipline intitulée polémologie. Son approche consiste à effectuer une étude scientifique de la guerre et des diverses modalités de l'agressivité au sein de la société. Il tente également de mettre en relief la place de ces phénomènes dans la vie humaine.
3. Burwell, R. M., *Hemingway: the Postwar Years and the Posthumous Novels*, *Hemingway: les années d'après-guerre et les nouvelles posthumes*, 1996, p. 189.
4. Benson, Jackson, "Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life", " Ernest Hemingway: La vie en tant que fiction et la fiction en tant que la vie", *American Literature*, 1989, Volume 61, pp. 354-358.
5. Pevear, Richard, "Introduction", *War and Peace*, "Introduction", *La guerre et la paix*, trad., New York, Vintage Books, 2008, pp. 8-9.
6.Bandet, J. L., *Histoire de la littérature allemande*, PUF,? 1997, pp. 342-343.
7. Castillo, Monique, *La paix*, Optiques Hatier, p. 4.
8. John Boynton Priestley (1894-1984) était un critique, essayiste, romancier et dramaturge anglais qui a également beaucoup écrit pour les enfants et la jeunesse.

Bibliographie:

-Abedini, Hossein, *Sad sâl dâstân-nevisi dar Irân* (Cent ans de pratique romanesque en Iran), éd. Tondar, 1990.
-Dastgheib, Abdolali, *Negâhi be român-e fârsi* (Un regard sur le roman persan), Naghd-e Motâleât-e Adabiât-e Dâstâni, 1995.
-Laurens, Henry, *Le grand jeu, Orient arabe et rivalités internationales,* Paris, Armand Colin, 1991.
-Rondot, Philippe, «Guerre Iran-Irak 1980-1988», *Encyclopédie Universalis*, 2009.
-Robin, Wright, *Dreams and Shadows: The Future of the Middle East*, New York, Penguin Press, 2008.

Aperçu sur les origines de la littérature de la guerre Iran-Irak

Mahsâ Hâshemi Tâheri



▲ *Photos: la guerre Iran-Irak*

La littérature de la guerre

Compilation des anciens mythes iraniens, le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi est considéré comme étant la première grande œuvre épique de la littérature persane. Après Ferdowsi, l'Homère iranien, le genre épique voit d'autres chefs-d'œuvre naître. Mais ce n'est finalement qu'au XXe siècle, dans les années 1980, que la littérature de guerre prend réellement forme. Les premières manifestations littéraires de la guerre apparaissent dans les pages des journaux consacrées à l'actualité du front ayant pour titre «Pages du front et de la guerre».

Durant les premières années de la guerre, l'essentiel de la production littéraire journalistique se cantonne aux rapports et à l'actualité militaire destinés au public, généralement accompagnée de photos des champs de bataille pour encourager la population à contribuer à l'effort de guerre.

A partir des années 1984-85, deux pages illustrées sont ajoutées à cette actualité: la première comprend des récits-reportages faits par les journalistes présents au front ou dans les zones militaires; la seconde raconte le quotidien et les anecdotes des combattants tels qu'ils sont collectés par ces mêmes journalistes auprès d'eux. Peu à peu, la fiction prend également sa place. Parallèlement, les Iraniens sont témoins de l'avènement de nombreuses créations artistiques sur

le thème de la guerre dans le domaine du cinéma, du théâtre, dans les arts plastiques, la peinture, la calligraphie, etc.

Bien que l'Etat ait encouragé ces productions, le moteur premier demeure la motivation personnelle des auteurs et des artistes. Cette production est donc en grande partie spontanée. On le voit entre autres dans les propositions de collaboration de très nombreux acteurs artistiques ou littéraires faites aux organisations gouvernementales chargées de la gestion culturelle de l'image de la guerre.

Après le cessez-le-feu marquant la fin d'une guerre qui a duré près d'une décennie et le début d'un après-guerre sous le signe de la reconstruction (*sâzandegi*), les organismes culturels privés ont préféré s'éloigner du thème de la guerre. Il s'ensuit donc, dans les premières années d'après-guerre, une baisse notable de la production culturelle.

Etant donné que l'Iran était le pays agressé par l'Irak de Saddam, lequel était appuyé par le monde entier contre la supposée dangereuse Révolution islamique iranienne, pour les Iraniens, cette guerre était une résistance. C'est pourquoi dès le départ et très spontanément, la littérature de guerre iranienne a été nommée «la littérature de la Résistance».

Cependant, après le cessez-le-feu, un certain oubli tombe au sujet de la guerre et des vétérans. Les journaux suppriment les pages spéciales réservées à la guerre, et la même tendance suit dans les arts et les productions médiatiques. A la télévision, une nouvelle vague de séries étrangères vient faire oublier la guerre. Au cinéma également, les premiers films de guerre d'après-guerre sont très rarement notables. Cependant, dans le domaine littéraire, la guerre est l'objet d'âpres débats du fait de son instrumentalisation politique et de l'existence de conflits d'intérêts entre les différents partis, dont ceux qui estimaient que la guerre devait être oubliée le plus rapidement possible pour permettre la reconstruction, et les tenants extrémistes de la guerre qui avaient difficilement accepté les termes du cessez-le-feu.

Ce n'est que deux décennies après la fin du conflit qu'il y a eu suffisamment de recul historique pour permettre une certaine neutralité, d'autant plus qu'on commençait à remarquer la présence non négligeable d'informations erronées sur les circonstances réelles de la guerre.

> Bien que l'Etat ait encouragé ces productions, le moteur premier demeure la motivation personnelle des auteurs et des artistes. Cette production est donc en grande partie spontanée.

C'est alors que la nécessité de revoir et d'écrire l'histoire de la guerre, en particulier telle qu'elle avait été vécue par les combattants, s'est fait sentir. Cette littérature est également née d'un besoin de préserver la mémoire de la résistance iranienne, ainsi que de raconter les souffrances et les sentiments de ceux qui ont vécu cette guerre. Afin de mieux saisir le terreau sur lequel s'est développée cette littérature, nous allons revenir sur les raisons de l'invasion irakienne et retracer la chronologie d'une résistance contre l'armée irakienne, contre une agression qui devint rapidement un élément d'unification nationale en Iran.

Bref historique de la guerre Iran-Irak

La Révolution islamique de 1979 a



▲ *Soldats iraniens se rendant au front durant la guerre contre l'Irak*

été l'occasion d'une nouvelle montée des tensions entre l'Irak de Saddam Hossein et l'Iran. Saddam, comme d'autres dirigeants des pays riverains du golfe Persique, craignait que le nouveau système politique de l'Iran pousse sa propre population à se révolter. D'autre part, la chute du Shâh, baptisé "gendarme du Golfe" par les Américains, avait créé un vide que le dictateur irakien, qui convoitait également les réserves pétrolières iraniennes proches de la frontière, pensait pouvoir remplir.

La poésie iranienne néo-classique ou moderne a connu avec cette guerre un important renouvellement thématique, mais aussi formel avec entre autres la naissance d'une forme poétique épique moderne ainsi qu'une forte augmentation de la production poétique, notamment chez les combattants eux-mêmes qui trouvent dans la poésie le moyen d'exprimer leur vécu.

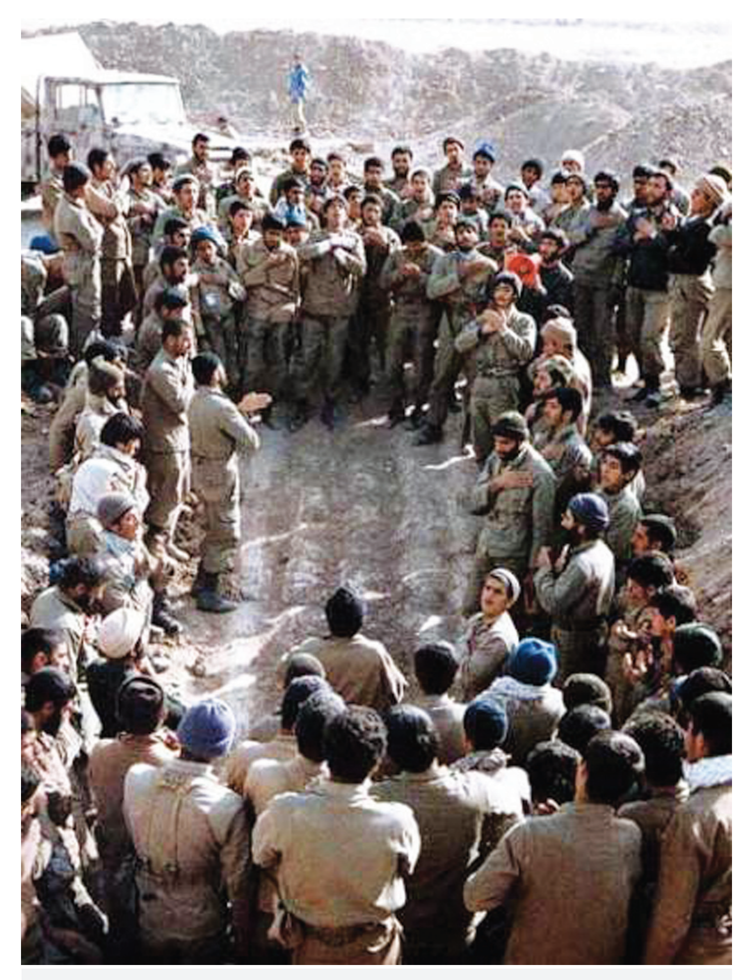
Ainsi, avec la Révolution islamique et la chute du Shâh, il semblait que les conditions régionales du Moyen-Orient et du monde Arabe ainsi que l'état des relations internationales favorisent la guerre et l'invasion de l'Iran. Le début des hostilités commence avec l'annulation du traité d'Alger par Saddam. Les objectifs de Saddam étaient au départ: 1) l'occupation des provinces iraniennes arabophones limitrophes de l'Irak; 2) la mainmise sur les ressources énergétiques iraniennes; 3) l'affaiblissement et la chute de la République islamique pour entre autres s'attirer les bonnes grâces de ses alliés occidentaux qui n'avaient pas – et n'ont toujours pas – accepté la perte de leur influence en Iran. Avant même le début des hostilités militaires, les relations diplomatiques entre les deux pays étaient conflictuelles. Les causes en étaient notamment la haine personnelle de Saddam Hussein pour Rouhollâh Khomeyni, ses ambitions politiques, les désaccords frontaliers historiques, ainsi

que les différences idéologiques entre ces nations pourtant proches.

Cette guerre aux noms variés, qui a notamment été baptisée «Défense sacrée», «Guerre imposée (*tahmili*)», «Guerre de huit ans» en Iran, et «*Ghâdessieh* de Saddam» ainsi que «Première guerre du Golfe» dans le monde arabe fut la plus longue guerre classique du XXe siècle ainsi que la guerre la plus longue du XXe siècle après celle du Vietnam.

La poésie de guerre

En tant qu'art littéraire persan le plus important encore aujourd'hui, la poésie iranienne néo-classique ou moderne a connu avec cette guerre un important renouvellement thématique, mais aussi formel avec entre autres la naissance d'une forme poétique épique moderne ainsi qu'une forte augmentation de la production poétique, notamment chez les combattants eux-mêmes qui trouvent dans la poésie le moyen d'exprimer leur vécu. La guerre irano-irakienne avait du côté iranien une dimension non seulement nationale et patriotique mais également spirituelle et religieuse, en plus d'une dimension quasi-antique, proche du mythe, du combat entre le Bien et le Mal, que les poètes ont souvent essayé de rendre dans leurs œuvres. Cette thématique, revivifiée par la guerre et revue dans l'optique de l'Iran moderne, a donc eu une grande influence sur les thèmes poétiques. Il faut également souligner qu'en raison de l'omniprésence de la poésie dans l'ensemble de la société iranienne, beaucoup de poèmes composés à cette époque étaient repris par les combattants iraniens qui les intégraient à leurs chants et à leur présence sur les fronts. Parmi les critiques pertinentes de cette poésie de guerre, citons l'ouvrage en quatre volumes de Mohammad-Bâgher Nadjafzâdeh, *Farhang-e shâerân-e djang va moghâvemat* (Dictionnaire des poètes de la guerre et de la résistance). Dans les trois premiers volumes, l'auteur présente des monographies des poètes de guerre, tandis que le dernier volume est consacré à une analyse critique de cette littérature. Quant à Fatollâh Nâdali du «Bureau des anciens combattants» du ministère de l'Agriculture, il est l'auteur d'une remarquable étude de la littérature dominante iranienne et irakienne pendant la guerre. Citons comme exemple son étude sur les stéréotypes de la littérature



▲ *Des soldats iraniens au front participant à une cérémonie de commémoration du martyre de l'Imâm Hossein*

«immédiate» et dominante pendant le conflit lui-même, qui a une forte portée idéologique. D'après son étude, du côté iranien, les œuvres mettent en relief les valeurs morales et l'humanité des combattants iraniens. Ils sont le type même d'individus soumis à Dieu, représentant l'excellence alors que les combattants irakiens sont décrits comme inhumains, souvent couards, peu intelligents et parfois stéréotypés à l'extrême dans une image extrêmement négative.

En raison de l'omniprésence de la poésie dans l'ensemble de la société iranienne, beaucoup de poèmes composés à cette époque étaient repris par les combattants iraniens qui les intégraient à leurs chants et à leur présence sur les fronts.

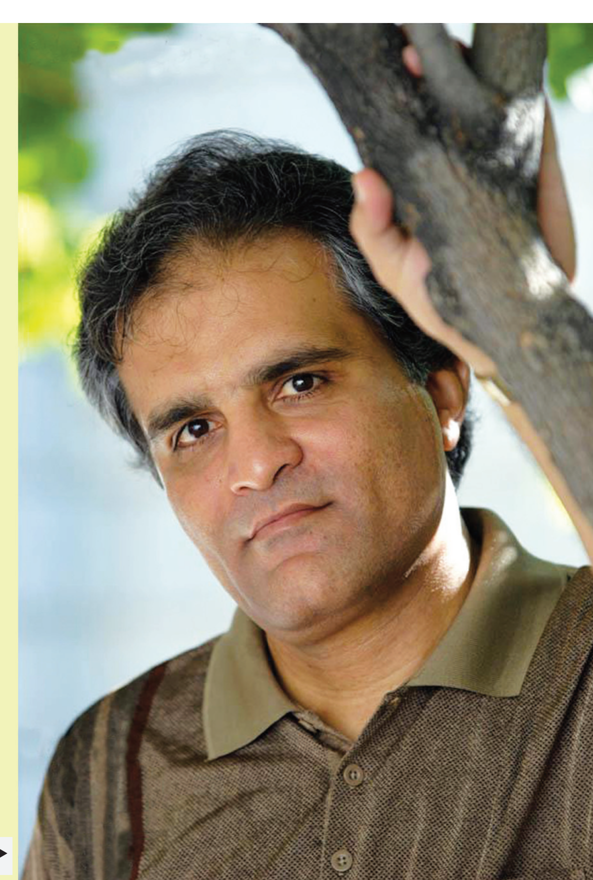
Dans une interview avec un écrivain russe, Mortezâ Sarhangi, directeur du bureau «Arts et littératures de la Résistance», présente les activités de son bureau fondées sur la collecte des narrations de l'histoire de la guerre sous forme littéraire. Il explique que son bureau est surtout actif dans le rassemblement des mémoires de guerre sous forme orale ou écrite, que les auteurs rattachés à ce bureau se chargent de réécrire sous une forme romanesque, tout en précisant qu' «*il est possible de trouver différentes versions et approches dans la narration d'un événement, mais notre narration se veut littéraire.*» Il ajoute également: «*Notre objectif est de rassembler les mémoires et les idées de ceux qui ont vraiment compris cet événement pour pouvoir informer notre nation de cette période de l'histoire. Notre guerre est une expérience qui a coûté la vie à tant de nos jeunes. C'est pourquoi nous ne devons pas simplement l'oublier.*» Il rappelle également que cette guerre était une guerre de résistance pour les Iraniens et précise: «*Dans une résistance, chacun est un combattant et il n'est plus question de jeunes et de vieux ou d'hommes ou de femmes. Tout le monde participe. (...) Il serait peut-être intéressant pour vous de savoir que les best-sellers des années de la guerre et les mémoires des combattants sont narrés par des femmes, et durant la guerre, on disait que ce sont les mères des combattants qui vaincront Saddam.*» ■



▲ *Des soldats iraniens au front en train de prier*

La poétique du regard dans le discours guerrier de Hassan Bani Ameri

Samirâ Ahansâz



Hassan Bani Ameri, photo par Hamid Djânipour ▶

La guerre et la littérature n'ont jamais manqué de s'influencer mutuellement. De même que le chaos d'idées et les débats littéraires font naître un contexte favorable à l'avènement des révolutions, de même, les conséquences littéraires de la guerre sont indéniables. La guerre Iran-Iraq ne constitue pas une exception et a entraîné l'éclosion d'une littérature de guerre, avec cette spécificité que les écrivains persans y insistent moins sur la notion de guerre en elle-même que sur une mystique de la résistance et une culture du martyre, la guerre étant elle-même qualifiée de "défense sacrée" (*defâ-e moghaddas*).

Le visage divin de la résistance, largement traité dans une littérature de témoignage, est évoqué selon une dimension fictive dans les années récentes. En tant que nouveau romancier de guerre, Hassan Bani Ameri a été considérablement influencé par les styles littéraires contemporains. Dans ce sens, il répond à certaines attentes de la nouvelle génération en dépeignant la guerre à travers des histoires riches en événements, où des éléments surréalistes et des personnages fictifs sont mis en scène aux côtés de grands hommes historiques. Dans *Ahesteh vahshi mishavam* (Je deviens lentement sauvage), il narre l'histoire d'une jeune femme qui rencontre son père Saadi[1] après vingt ans de séparation; dans *Gondjeshk hâ behesht râ mifahmand* (Les Moineaux comprennent le paradis), il met en scène Mostafâ Tchamrân[2] dans le torrent d'aventures des personnages fictifs du roman. Cet effacement de la frontière entre réalité et fiction se manifeste également lorsque l'auteur du livre, lassé d'être observateur, intervient directement pour discuter avec le narrateur, lui fournir certaines clés, et aider son lecteur à mieux comprendre l'intrigue.

L'ensemble de la création littéraire de Bani Ameri tourne autour d'un personnage appelé Daniel Delfâm. Nous assistons soit à sa propre auto-narration, soit à l'histoire que racontent les gens qui ont une relation quelconque avec lui. Contrairement à ce qui est de coutume dans le roman traditionnel, le narrateur de

Bani Ameri sort occasionnellement du cadre de la fiction pour venir lui-même commenter l'auteur et son livre. Par conséquent, l'intrigue et les personnages tendent à perdre la place qu'ils occupaient dans le roman traditionnel. En outre, le

Hassan Bani Ameri a été considérablement influencé par les styles littéraires contemporains. Dans ce sens, il répond à certaines attentes de la nouvelle génération en dépeignant la guerre à travers des histoires riches en événements, où des éléments surréalistes et des personnages fictifs sont mis en scène aux côtés de grands hommes historiques.

«je» du narrateur n'entame plus un discours jusqu'à la fin du récit mais est parfois remplacé par ses interlocuteurs, et les personnages secondaires acquièrent



▲ *Couverture de* Ahesteh vahshi mishavam *(Je deviens lentement sauvage)*

parfois une certaine centralité.

Bani Ameri prend ainsi ses distances avec les conventions romanesques de ses prédécesseurs, en insistant sur le fait que l'ère des certitudes positivistes a été remplacée par celle du soupçon qui marque «*la fin de la relation de confiance entre écrivain et lecteur.*»[3] Ses ouvrages constituent un vaste roman en crise qui rompt l'ordre chronologique afin de créer un cercle vicieux où le narrateur oscille constamment entre présent et passé. Ainsi, les trois parties de *Fereshteh hâ bou-ye porteghâl midahand* (Les anges ont une odeur d'orange) commencent au milieu d'un événement particulier; de même, *Les moineaux*... nous plongent dès le début dans un incident qui se situe chronologiquement à la fin de l'histoire: Ali (appelé Ali Jân par le narrateur), ami martyr de Delfâm, lui téléphone miraculeusement quarante jours après son décès. Tout le roman est consacré à la recherche d'indices au sujet de la véracité ou de l'inauthenticité de la mort d'Ali Jân à travers un processus de réminiscence. Les évènements du passé y sont évoqués par deux temps: le passé simple et le passé composé. D'après Benveniste[4], «*ces formes appartiennent à deux sous-systèmes distincts et complémentaires, manifestant deux plans d'énonciation différents, qu'il appelle respectivement 'histoire' et 'discours'.*»[5] L'intervention ininterrompue des discours indirects de divers personnages au sein d'un récit à la première personne rapproche l'œuvre de Bani Ameri d'un labyrinthe d'où le lecteur ne peut sortir qu'en reconstruisant les récits entrelacés à l'aide des images et des indications dispersées. De temps en temps l'immédiateté de l'écriture efface le temps et l'espace de sorte que le proche et le lointain, le virtuel et le véritable, l'avant et l'après cohabitent dans un même

contexte. Cependant, parfois, l'auteur base son écrit sur un mode répétitif en adoptant différents points de vue sur une même situation, et ce en vue d'effectuer une description minutieuse des évènements et des gestes à travers ces diverses perspectives.

L'originalité de Bani Ameri réside aussi dans les nouveautés formelles qu'il a apportées au domaine des romans de la guerre. L'obsession du romancier pour la perfection formelle le rapproche d'écrivains français des années cinquante. En les imitant en partie, il utilise plusieurs techniques des romans modernes: la circularité romanesque, la pluralité des narrateurs, la diversité des langages, le parti pris de trivialité, le collage d'éléments hétéroclites sans souci d'harmonie, l'absence occasionnelle de ponctuation, le goût pour les métaphores, l'usage de mots étrangers, l'emploi de procédés cinématographiques comme la narration des mémoires sous forme de photographies, les déplacements incongrus de mots, la description parallèle d'évènements coïncidant, l'emploi de langage très familier en constituent des exemples. Dans ce langage multiforme, ce qu'il y a de plus remarquable est la poétique du symbolisme dont l'auteur a emprunté le goût au surréalisme. Le tâtonnement de la démarche romanesque ne peut donc pas empêcher la concrétisation de l'abstrait puisque les symboles servent à rendre perceptible l'aspect impalpable des choses et proposent le sublime au-delà de l'apparence banale et absurde de la guerre; ils permettent aussi à l'auteur de s'échapper au prosaïsme du réel et de relâcher le pouvoir de l'imagination.

Cette volonté d'exploration et d'innovation formelle témoigne d'un nouveau regard sur la guerre. Pour Bani Ameri, la guerre avec toutes ses

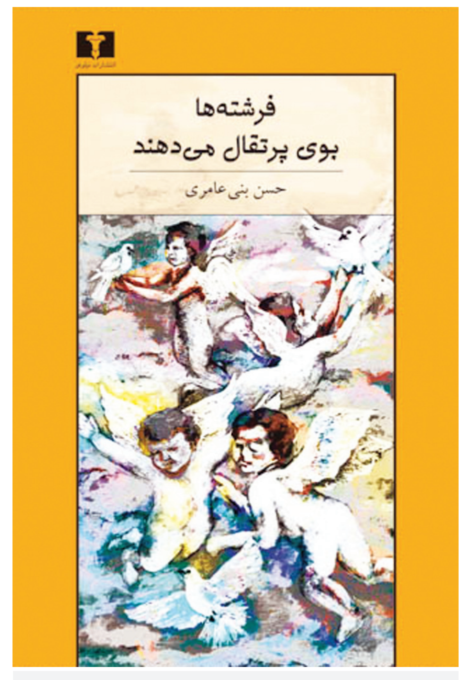


▲ *Couverture de* Gondjeshk hâ behesht râ mifahmand *(Les Moineaux comprennent le paradis)*

contradictions constitue une autre forme de la vie. En décrivant le martyre d'un homme au moment de la naissance d'un bébé, l'auteur des *Moineaux*… tente de restaurer le temps dans sa plénitude et de

> L'immédiateté de l'écriture efface le temps et l'espace de sorte que le proche et le lointain, le virtuel et le véritable, l'avant et l'après cohabitent dans un même contexte.

dépeindre la survie d'une existence plus intense en temps de guerre. Néanmoins, la guerre en elle-même ne constitue pas la figure centrale des romans de Bani Ameri; l'auteur s'occupe généralement des questions plus marginales comme les traumatismes sociaux et psychologiques qui en résultent. Il insiste ainsi moins sur le dévouement des combattants sur le champ de bataille que sur les souffrances des gens, la mort, la migration, les



▲ *Couverture de* Fereshteh hâ bou-ye porteghâl midahand *(Les anges ont une odeur d'orange)*



▲ *Couverture de* Nafas nakesh bekhand begou salâm *(Ne respire pas, souris, salue)*

destructions, la résistance populaire dans les villes frontalières et les problèmes sociaux et familiaux rencontrés par la population. Le langage hétérogène des romans de Bani Ameri constitue le meilleur reflet de cette violence et convient particulièrement bien à la description des états d'âme des personnages qui en subissent les conséquences.

En dépit de toutes ces convenances, il existe une sorte de dualisme entre la forme et le fond du roman baniamerien. Au niveau de la forme, nous observons un recours aux structures de la littérature moderne tandis que sur le fond, le récit ne repose pas sur le nihilisme européen et conserve une vision traditionnelle du monde. Même s'ils sont porteurs de certains éléments du nouveau roman, les ouvrages de Bani Ameri, par leurs affirmations du sublime, rejoignent en partie les écrits engagés d'un Sartre et d'un Camus. Contre l'absurdité du roman moderne, les romans de Bani Ameri créent des épopées; les sujets de ses ouvrages, qui sont la plupart du temps irréels et totalement fictifs, visent à concrétiser une pensée utopique sous-jacente. Dans *Les Moineaux*..., en alliant la naissance et la mort d'Ali Jân à l'eau, l'auteur veut exprimer la dimension éternelle des martyrs; *Je deviens lentement sauvage* expose un regard quasi-sacré sur une jeune femme qui décide héroïquement d'aller à contrecourant de la négativité du monde; *Nafas nakesh bekhand begou salâm* (Ne respire pas, souris, salue) narre l'histoire d'un commandant qui accepte de porter son aide dans le processus d'implantation de l'embryon d'un couple stérile victime d'armes chimiques.

Ces idées nobles cachées derrière l'apparence confuse des romans ne sont pas toujours aisément comprises. Chez

Bani Ameri, la disposition irrégulière des évènements remet en question le pouvoir prédictif du lecteur, et celui-ci doit reconstruire le roman à partir d'éléments épars; autrement dit, en lisant le roman, le lecteur doit écrire le sien propre à travers les signes que l'auteur lui a laissés. Il a le droit de juger les personnages et de décider de leur personnalité. Ainsi, la plupart des personnages principaux des romans de Bani Ameri, comme «Sauvage» dans *Je deviens lentement sauvage*, portent plusieurs noms parmi lesquels il est permis au lecteur de choisir.[6] La fin imprécise de ses romans laisse aussi une vaste place à l'imagination de son lecteur. Selon Bani Ameri lui-même, le lecteur se doit d'être vigilant et de participer au décodage des moments de la guerre, en s'efforçant de faire la part entre la fiction et la réalité.

Sur cette base, nous pourrions définir les ouvrages de Bani Ameri comme étant des nouveaux romans engagés juxtaposant le journal intime et les dialogues dispersés, et mêlant le langage argotique à la prose poétique et sentimentale. En vue d'explorer les champs ignorés de la littérature de guerre, Bani Ameri change à la fois son regard sur la guerre et sur la littérature; pour lui «*le récit est un feu allumé par l'ardeur des expériences humaines, ce dont l'auteur contemporain est pleinement chargé. Il a appris de ne pas voir l'eau de façon ordinaire même lorsqu'il parle d'elle. Il a appris à la voir comme une partie de soi, de vous, de lui, de nous et comme une partie de Dieu.*»[7] ■

Contre l'absurdité du roman moderne, les romans de Bani Ameri créent des épopées; les sujets de ses ouvrages, qui sont la plupart du temps irréels et totalement fictifs, visent à concrétiser une pensée utopique sous-jacente.

---

1. Saadi fut l'un des plus grands poètes persans de la période médiévale.
2. Mostafa Tchamrân Sâvei (1932-1981) était un révolutionnaire iranien qui commandait des volontaires iraniens pendant la guerre Iran-Irak et tomba en martyr au combat en 1981.
3. Murica Claude, *Nouveau roman, Nouveau cinéma*, Paris: Editions Nathan, 1998, p. 24.
4. Émile Benveniste (1902-1976) est un linguiste français qui s'est illustré surtout par ses travaux dans le domaine de la grammaire comparée des langues indo-européennes, ainsi qu'en linguistique générale.
5. Sylvie Patron, *Le Narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris: Armand Colin, coll. "U", 2009. (http://www.fabula.org)
6. Le personnage féminin de *Je deviens lentement sauvage* porte plusieurs noms comme Sauvage, Kouyestân, Gloria et Sânâz.
7. http://www.ketabnews.com/, traduit par Samirâ Ahansâz.

Bibliographie:

- Bani Ameri Hassan, *Les Moineaux comprennent le paradis*, Téhéran: Niloufar, 1385.
- Décote George, *Itinéraire littéraire XXe siècle 1900-1950*, Paris: Hatier, 1991.
- Hedjâzi Arefeh, "La littérature de la Défense sacrée", *La Revue de Téhéran*, Téhéran, no. 83, 2012.
- Milly Jean, *Poétique des textes*, Paris: Nathan, 1992.
- Murica Claude, *Nouveau roman Nouveau cinéma*, Paris: Editions Nathan, 1998.
- Seddighi Alireza & Saeidi Mahdi, *La Divergence de la théorie et de l'écriture* (*étude et critique sur* Les Moineaux comprennent le paradis), Recherche en langue et littérature persanes, Téhéran, 1387, pp. 195-216.
- http://www.fabula.org/
- http://www.ketabnews.com/
- http://qazalnegah.blogfa.com/
- http://bookfriend.blogfa.com/
- http://www1.jamejamonline.ir/

Retour sur le roman biographique *Dâ* et l'identité multiforme des femmes dans la guerre Iran-Irak

Katayoun Vaziri

"*La guerre révèle à un peuple ses faiblesses, mais aussi ses vertus*."[1]

A'zam Hosseini est l'auteure de l'œuvre autobiographique *Dâ*, un mémoire de la guerre Iran-Irak raconté par Seyyedeh Zahrâ Hosseini. Cette guerre nommée en persan *Defâ-e moghaddas* (La Défense sacrée), mais *aussi Jang-e tahmili* (La Guerre imposée) a eu lieu entre septembre 1980 et août 1988. C'est en 1980 que l'Irak attaque l'Iran. A l'époque, Saddam Hussein, le chef du gouvernement irakien, se lance dans une véritable guerre de conquête contre l'Iran sous le prétexte d'un désaccord frontalier. Dans l'histoire iranienne, la Révolution islamique et la guerre Iran/Irak sont indissociables, car les deux événements se succèdent si rapidement que la révolution forge son idéologie et ses symboles dans le déroulement même de la guerre. Précisons aussi qu'en Iran, Khorramshahr est le symbole de la résistance iranienne.

Seyyedeh Zahrâ Hosseini a alors dix-sept ans. Quand la guerre commence, elle aide ses compatriotes en tant qu'infirmière et soldate bénévole. Née à Bassora en Irak de parents Iraniens venus d'Ilâm, ville iranienne située dans le sud-ouest du pays à la frontière de l'Irak, elle passe les six premières années de sa vie à Bassora pour ensuite venir s'installer avec sa famille à Khorramshahr du fait des restrictions imposées par Saddam aux Iraniens d'Irak. Elevée dans une famille traditionnelle, elle n'a fait que cinq ans d'école primaire. Quand la guerre commence, elle s'engage pour aider les soldats et la population civile, mais elle s'occupe aussi des défunts en travaillant bénévolement aux pompes funèbres du cimetière principal de la ville nommé Jannat Abâd, dont le personnel est débordé par l'afflux de civils tués.

Il aura fallu une vingtaine d'années pour que Seyyedeh Zahrâ Hosseini puisse retourner sur ce passé et raconter ses douloureux souvenirs des années de guerre dans le livre *Dâ* (littéralement «mère» dans le dialecte ilâmi), autobiographie écrite par A'zam Hosseini.

Dans les conflits, il y a souvent des coupables à traquer au fond de la mémoire. Mais Zahrâ Hosseini qui, pour raconter, revient sur ses souvenirs d'adolescente, n'a pas l'intention de traquer les coupables et ce livre finit par n'énoncer qu'une chose: son amour pour sa ville d'enfance, que la guerre va détruire, et son bonheur de demeurer à tout prix dans cette ville où les combats se font d'un pan de mur à l'autre.

"*...Je souhaitais tant revoir ma ville. Le jour où Habib a dit: «Allons visiter Khorramshahr», j'étais folle de joie… J'ignorais encore ce qui s'y était passé.*"[2] Cet amour pour Khorramshahr a créé une dépendance dans laquelle toute rupture prend des accents de tragédie. C'est la raison pour laquelle Seyyedeh Zahrâ Hosseini veut rester dans cette ville, même après avoir été blessée par un obus: "*Je criais et je les suppliais de ne pas me sortir de Khorramshahr. Ils me demandaient pourquoi je pleurais… Je n'osais leur dire mes sentiments.*"[3]

L'enregistrement des mémoires de Seyyedeh Zahrâ Hosseini a duré plus de huit ans. Ce livre a eu un grand succès. Réimprimé soixante-dix fois à ce jour, il a été traduit en anglais, ourdou et turc. Au moment

de la première publication de ce livre il y a quatre ans, il existait déjà des centaines de mémoires de guerre revenant sur les souvenirs des civils autant que des vétérans. Le succès de cet ouvrage en particulier est lié à son envergure - il fait plus de 700 pages -, sa précision, la manière dont le lecteur participe au jour le jour au quotidien d'une jeune fille confrontée à la réalité de la guerre, directement sur le front, qui est sa ville, mais aussi au fait qu'il s'agit d'une biographie féminine. C'est la première fois que Khorramshahr à feu et à sang est racontée par une femme, une habitante qui décrit sa ville, mais aussi sa vie de femme.

La façon dont l'émergence de la femme iranienne dans la période de la guerre contre l'Irak est montrée dans le roman *Dâ*

La littérature d'après-guerre iranienne est consacrée aux problèmes de la société, à la crise causée par la Révolution islamique de 1979 et à la guerre imposée par le pays voisin, l'Irak. Étant le seul genre à décrire les processus travaillant alors la société de façon claire et détaillée, le roman connaît une évolution et occupe une place de plus en plus importante dans la littérature iranienne. Ce phénomène a aussi induit d'importants changements dans l'identité de l'écrivain mais aussi de l'écrivaine.[4]

Avant la Révolution islamique de 1979, il y avait déjà en Iran des femmes écrivaines, mais c'est après la Révolution que la littérature féminine émerge véritablement à la suite des changements profonds dans la littérature iranienne. Dans la deuxième moitié du XXe siècle et surtout après la Révolution islamique, la fonction de la littérature a changé en Iran. Le récit du vécu et la réalisation de



▲ *Couverture du livre* Dâ *paru en 1388 (2009)*



▲ *A'zam Hosseini*

25

nouvelles formes font partie des caractéristiques de la nouvelle littérature féminine iranienne et contrairement à la génération précédente, l'écrivaine contemporaine tient compte des courants

Dans les 753 pages du roman autobiographique *Dâ*, la narratrice raconte d'une façon simple mais néanmoins très détaillée la vie de femmes engagées dans un contexte de conflit militaire. On peut nommer parmi elles Zahrâ, la narratrice, ainsi que des figures comme Zeynab et Leilâ, engagées et prêtes à mourir pour leur ville Khorramshahr.

littéraires de son époque. C'est aussi une littérature très sensible aux paradigmes idéologiques tels que le modernisme, le postmodernisme, l'islam et le féminisme.[5]

Dans les 753 pages du roman autobiographique *Dâ*, la narratrice raconte d'une façon simple mais néanmoins très détaillée la vie de femmes engagées dans un contexte de conflit militaire. On peut nommer parmi elles Zahrâ, la narratrice, ainsi que des figures comme Zeynab et Leilâ, engagées et prêtes à mourir pour leur ville Khorramshahr. Ces femmes sont parfois critiquées par les hommes, mais aussi par d'autres femmes, qui estiment que l'attitude de Zahrâ et des autres femmes volontaires est déplacée, voire même contre-religieuse.[6] L'un des intérêts de ce roman réside ainsi dans l'expression authentique et multidimensionnelle du rôle et de la place des femmes à cette époque et dans le contexte de guerre, ainsi que dans la mise à jour de l'émergence du rôle plus actif de la femme dans la société. Dans cet ouvrage, la voix de la femme iranienne est forte, voire provocante.



▲ *Seyyedeh Zahrâ Hosseini*

L'émergence du rôle féminin et théories de l'identité

Selon Jürgen Straub, l'identité se définit dans un rapport au caractère. En d'autres mots, l'identité n'est pas constante, elle change à travers des crises et de nouvelles expériences. Les compétences de l'individu permettent à celui-ci de s'adapter avec plus ou moins de facilités à de nouvelles situations de conflits.[7] Lawrence Grossberg[8] parle des figures de différence, de fragmentation et d'hybridité dans l'individu même. Selon lui, il existe plusieurs identités concurrentes au sein d'un sujet et celles-ci ont tendance à s'opposer. Les critères de différences entre les identités interagissent dans le même sujet, ce qui fait de lui un être complexe. L'identité est fragmentée. En d'autres mots, elle peut être considérée comme «hybride». Cette fragmentation de l'identité de la femme iranienne dans le contexte pré et post guerrier de l'Iran est montrée tout le

long du roman *Dâ*.

En se référant à la théorie du champ de Bourdieu[9], on observe que les Iraniennes qui, pendant ces huit années de guerre, se sont engagées et ont travaillé dans les métiers directement liés à la guerre, ont changé la structure dominante de ce champ qui était jusqu'alors strictement masculin.

L'œuvre que nous présentons est marquée par le regard d'un témoin qui non seulement observe et dit les événements d'une ville déchirée par des antagonismes, mais essaie aussi de se situer par rapport à une histoire qui le dépasse et souvent le déçoit.[10] Les trames des récits se font autour de deux événements politiques majeurs: la Révolution de 1979 contribuant à l'écroulement des substrats d'une société aristocratique, et l'occupation de Khorramshahr avec tous les drames et les crises qu'elle déclenche. Loin d'être le fait d'une chronique historiographique se restreignant au politique et au social, la narration de ce roman se déploie sur un fond autobiographique. Le moi y est perçu dans ses rapports complexes avec une réalité souvent triste, faite de fractures, où seule l'écriture offre une échappatoire possible. Ces mémoires développent tout un discours sur l'acte de l'écriture et de prise de parole d'une soldate. Vécue comme épreuve sur le rythme des ratures, raconter ses mémoires et l'écriture deviennent pour Seyyedeh Zahrâ Mir Hosseini un plaidoyer remarquable en faveur de l'émancipation de la femme.

En se référant à la théorie du champ de Bourdieu, on observe que les Iraniennes qui, pendant ces huit années de guerre, se sont engagées et ont travaillé dans les métiers directement liés à la guerre, ont changé la structure dominante de ce champ qui était jusqu'alors strictement masculin.

Il faut également souligner la révolution des modèles socioculturels entamés par la génération révolutionnaire et postrévolutionnaire des femmes engagées, sujet sur lequel reviennent Emmanuel Todd et Youssef Courbage dans leur ouvrage *Le rendez-vous des civilisations* où ils estiment que la société iranienne connaît aujourd'hui une évolution identitaire causée par des changements de mentalités en particulier chez les femmes, changement qui commence avec la Révolution islamique de 1979.[11] ■

---

1. Le Bon, Gustave, *Hier et Demain*, *Pensées brèves*.
2. Hosseini, A'zam, *Dâ,* Téhéran, éd. Mehr, 2010, chapitre 36.
3. *Ibid.,* chapitre 28.
4. Au dire de Talattof, dans les années 60 et 70, les femmes écrivaient en particulier leur intimité et leurs vies privées. Dans: Talattof, Kamran, *Modernity, sexuality and ideology in Iran*, Syracuse University, p. 134.
5. *Ibid.*, p. 12.
6. *Ibid.,* chapitre 10.
7. Straub, Jürgen, "Personale und kollektive Identität: Zur Analyse eines theoretischen Begriffs", 1998, in: Aleida, Assemann & Heidrun Fries (Hg.), *Identitäten*, Frankfurt/M. 1998 (Erinnerung, Geschichte, Identität, 3)
8. Großberg, Lawrence, "Identity and Cultural studies: Is that all there is?" in: Hall, Stuart & Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1996, pp. 87, 107.
9. Bourdieu, Pierre, "Le champ littéraire" in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 89, 1991, p. 14.
10. Notamment ce que Zahrâ Hosseini considère comme la trahison de Abolhassan Banisadr, le premier président de la République islamique d'Iran.
11. Emmanuel Todd et Youssef Courbage, *Le rendez-vous des civilisations,* Paris, Editions du Seuil et la République des Idées, 2007.



Esmaïl Fassih: l'un des premiers écrivains de la littérature de guerre en Iran

Zahrâ Moussâkhâni

Esmaïl Fassih, auteur et traducteur, est né en 1934 dans le quartier Darkhoungâh à Téhéran. Il effectue ses études primaires à l'école Onsori avant d'intégrer le lycée Râhnamâ. Il part ensuite pour les États-Unis et obtient un diplôme en littérature anglaise. Le plus beau souvenir de Fassih à cette époque est sa rencontre avec Ernest Hemingway dans un café. Après être revenu en Iran, il est employé dans le sud de l'Iran à la compagnie nationale du pétrole iranien où il rencontre Sâdegh Tchoubak et Najaf Daryâbandari en 1963.

À Ahvâz, Fassih commence à écrire ses romans. Sa première œuvre, *Sharâb-e Khâm* (Le vin cru) fut publiée en 1968. En 1970, il publie le roman *Del-e Kour* (Cœur aveugle) ainsi que deux autres nouvelles. Le roman *Dâstan-e Jâvid* (L'histoire de Jâvid) publié en 1980 est basé sur la vie réelle d'un zoroastrien de l'époque qâdjâre.

En 1984, le roman *Sorayâ dar eghmâ* (Sorayâ dans le coma) devient l'un des romans post révolutionnaires qui rencontre le plus de succès. Il évoque l'angoisse, l'insécurité et la confusion qui hantent les vies bouleversées par la révolution, la guerre et l'émigration. Alors que l'Iran est en pleine guerre, Jalâl Aryân, personnage principal du roman, est obligé d'effectuer un voyage à Paris afin de pourvoir aux besoins de sa nièce Sorayâ, qui est dans le coma suite à une chute. Il se retrouve alors mêlé à un groupe d'expatriés iraniens coupés des réalités objectives de leur pays alors dans les premières années d'après la Révolution islamique.

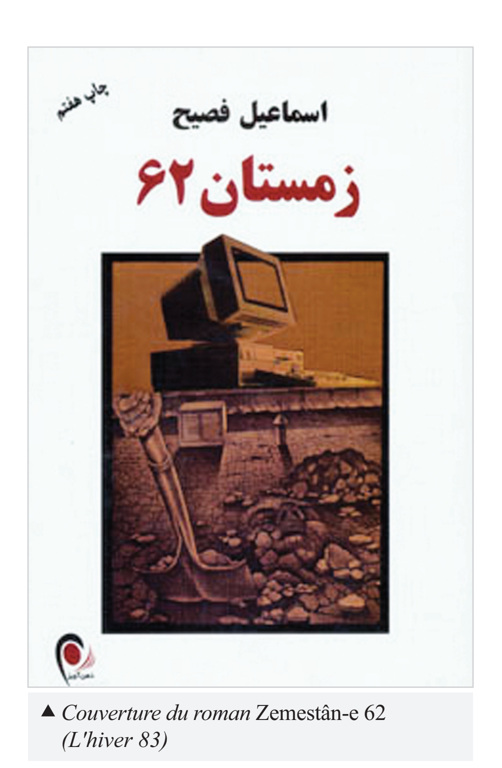


▲ *Esmaïl Fassih dans sa jeunesse*

En 1985, Fassih publie le roman *Zemestân-e 62* (L'hiver 83). Son titre fait référence à l'hiver 1362 (1983), troisième année de la guerre Iran-Irak. Étant donné que le roman a pour cadre et pour thème la guerre, il est considéré comme son plus important roman de guerre. Ce livre est remarquable notamment du fait de la description exacte et minutieuse des villes d'Ahvâz et d'Abâdân, où Fassih a vécu avant et pendant la guerre.

L'histoire est racontée par l'un des protagonistes familiers des romans de Fassih, Jalâl Aryân, qui est également le narrateur de la majorité de ses romans et de plusieurs de ses nouvelles. Dans cette œuvre, Jalâl Aryân effectue un voyage à Ahvâz durant la guerre afin d'organiser un stage de formation pour les employés d'une compagnie pétrolière.

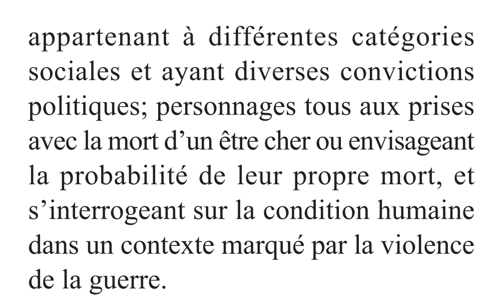
Zemestân-e 62 suscita également beaucoup d'intérêt critique et fut perçu comme un type distinct de littérature de guerre, unique dans la littérature persane moderne. Ainsi, l'auteur ne choisit pas de glorifier l'héroïsme militaire sur les champs de bataille, mais raconte l'histoire d'une panoplie de personnages



▲ *Couverture du roman* Zemestân-e 62 *(L'hiver 83)*



▲ *Couverture du roman* Sorayyâ dar eghmâ *(Sorayyâ dans le coma)*



appartenant à différentes catégories sociales et ayant diverses convictions politiques; personnages tous aux prises avec la mort d'un être cher ou envisageant la probabilité de leur propre mort, et s'interrogeant sur la condition humaine dans un contexte marqué par la violence de la guerre.

Esmaïl Fassih fut l'un des écrivains les plus prolifiques de l'Iran. Il écrivit 21 romans, quatre recueils de nouvelles et deux récits publiés dans des revues littéraires. Le thème central de ses six nouvelles est la guerre, et c'est pour cette raison que Fassih a été considéré comme l'un des pionniers dans le domaine de la littérature de guerre iranienne. Il existe également un lien intertextuel entre ses romans et ses nouvelles; les personnages principaux de ses œuvres restant toujours loin de la guerre et regrettant, à un certain moment de leur vie, de ne pas y avoir participé. ■

Zemestân-e 62 suscita également beaucoup d'intérêt critique et fut perçu comme un type distinct de littérature de guerre, unique dans la littérature persane moderne. Ainsi, l'auteur ne choisit pas de glorifier l'héroïsme militaire sur les champs de bataille, mais raconte l'histoire d'une panoplie de personnages appartenant à différentes catégories sociales et ayant diverses convictions politiques

Bibliographie:

- Badi'i, E., *Asl-e Asâr-e Fassih* (Le principe des œuvres de Fassih), éd. Alborz, 2000.
- Fassih, E., *Sorayâ dar eghmâ* (Soraya dans le coma), Téhéran, éd. Zehn Aviz, 1984.
- Fassih, E., *Zemestân-e 62* (L'hiver 83), Téhéran, éd. No, 1985.

La dernière parole d'Ebrâhim Hatamikiâ dans le cinéma iranien

Un exemple du cinéma de guerre

Elhâm Habibi
Zeinab Golestâni



▲ *Ebrâhim Hatamikiâ: "Le Tchamrân que nous aimons; Tchamrân est un paradigme; un signe; une adresse"*

«Toi qui erres dans des déserts loin de ta conscience,
Regagne ton for intérieur et retrouve toute l'existence abrégée en toi;
C'est toi la Voie et la Vérité de la plénitude de l'Existence;
La Grande Conscience Divine habite en toi.»[1]

Le cinéma de la guerre Iran-Irak ou de la "Défense sacrée" (*defâ-e moghaddas*) est d'abord un cinéma documentaire enraciné dans les mémoires, les notes, les rapports, les autobiographies, les récits et l'histoire officielle iranienne. Ce cinéma met en scène l'opposition entre les deux pouvoirs iranien et irakien, traite de sujets comme le martyre, les blessures, la captivité, le dévouement, le renoncement, et enfin propose des réflexions sur les retombées affectives, socio-culturelles et spirituelles de la guerre.

Les scénarios, les pièces théâtrales et les séries télévisées constituent le noyau de la production artistique dramatique de guerre. Au début, ses auteurs se consacraient plutôt à la description de la résistance courageuse, en insistant sur la cruauté de l'ennemi et les victoires sur le front. Néanmoins, au fur et à mesure, des thèmes plus généraux comme les problèmes affectifs et psychologiques, les différents points de vue de la génération de la guerre et de celle d'après-guerre, l'étude des comportements des combattants, les réactions de la population vis-à-vis de la guerre, les souffrances des combattants, des prisonniers et de leurs familles, bref, l'ensemble des réalités de la guerre, se sont introduits dans cet art.

Parmi les meilleures œuvres du cinéma de la guerre sainte iranienne, on peut citer celles d'Ebrâhim Hâtamikiâ. Ce cinéaste, qui a abandonné ses études à l'École des Arts dramatiques où il étudiait pour devenir scénariste, est en effet internationalement réputé et reconnu pour son rôle dans le cinéma iranien dans les années 1990. Son dernier film, *Tche*, qui est considéré comme un chef-d'œuvre du cinéma de guerre, est le résultat de plusieurs années de recherche et sa lecture de la vie de Mostafâ Tchamrân.

Film biographique, *Tche* a pour ambition de raconter 48 heures de la vie de Mostâfâ Tchamrân,

l'un des commandants les plus reconnus pendant la guerre imposée par le régime de Saddam Hussein à la République Islamique d'Iran, et qui fut le premier ministre iranien de la Défense après la révolution. Le 16 août 1979, il fut envoyé par l'Ayatollâh Khomeyni afin de diriger de nombreuses opérations militaires durant la guerre civile au Kurdistan, région assiégée par les forces antirévolutionnaires. *Tche* ne met pas seulement la vie de Tchamrân en scène, mais aussi celle d'Asghar Vesâli, un commandant populaire kurde de Pâveh à Kermânshâh. Ce rôle est interprété par Bâbâk Hamidiân, qui a d'ailleurs remporté le prix du meilleur acteur du festival iranien du cinéma de résistance (*djashnvâreh film-e moghâvemat*).

Mostafâ Tchamrân était à la fois un génie expérimenté et habile dans les guérillas, et un homme aux convictions religieuses profondes, défendant courageusement les opprimés. Ce film, qui se donne pour objectif de raconter à la fois son génie et sa sensibilité, se base sur les mémoires et les notes prises par Tchamrân pendant la guerre. En lisant ces écrits, il apparaît clairement que nous ne sommes pas en présence d'un homme commun, mais d'une personne qui fut à la fois un militaire, un littéraire et mystique. L'ensemble des éléments de l'œuvre de Hâtamikiâ - la musique, le scénario, le personnage principal joué par Fariborz Arab-Niâ, les effets cinématographiques… - concourt à raconter une petite partie de la vie de cet homme qui eut une grande influence sur le destin des frontières iraniennes. Cependant, *Tche* s'oppose aussi à la violence de guerre: c'est une œuvre qui met en avant la sagesse et la paix, et offre un récit de la révolution.

L'un des points forts du film est sa musique qui, comme l'indique Fardin Khal'atbari, compositeur de *Tche*, s'efforce de reproduire la douceur de l'état d'âme de Tchamrân: «*Je n'étais pas présent sur le tournage du film, mais j'ai voyagé moi-même à Pâveh pour m'imprégner des endroits et parler avec les gens. J'ai essayé de me mettre dans*

> Le dernier film de Hâtamikiâ, *Tche*, qui est considéré comme un chef-d'œuvre du cinéma de guerre, est le résultat de plusieurs années de recherche et sa lecture de la vie de Mostafâ Tchamrân.





▲ *Photos du film "*Tche*", www.chemovie.ir*





l'ambiance de l'atmosphère de Pâveh. Pour composer des musiques et surtout celles de régions spéciales, j'y voyage pour saisir le sentiment qui règne dans

En lisant ces écrits, il apparaît clairement que nous ne sommes pas en présence d'un homme commun, mais d'une personne qui fut à la fois un militaire, un littéraire et mystique.

cet environnement.»[2] Une musique particulière et un thème spécial sont consacrés au personnage principal, musique qui s'efforce de refléter «la douceur, la résistance et la solitude» de ce mythe de l'histoire contemporaine iranienne. La ville et les éléments urbains jouent également un rôle important dans le cinéma: l'espace n'est pas seulement le lieu où le film peut se dérouler, mais il révèle aussi la carte culturelle d'un pays. Le choix des lieux de tournage par les réalisateurs révèle leurs préoccupations vis-à-vis de la société et la culture. Ainsi, «*la prédominance des espaces extérieurs et ouverts comme lieux des films iraniens est aussi liée à la notion culturelle de l'intimité*»[3], qui explique aussi une réticence à trop vouloir entrer dans les espaces intérieurs et intimes.

Cela étant, il arrive que «*l'identification d'un réalisateur ou son attachement à certains endroits deviennent une manifestation visuelle de son en-soi*».[4] La guerre constitue l'espace prédominant des films de Hâtamikiâ: c'est le cas de *Didebân* (Sentinelle, 1988), *Az Karkheh tâ Râin* (De Karkheh au Rhin, 1993), *Bou-ye pirâhan-e Youssof* (L'odeur de la chemise de Youssof, 1995), *Bordj-e Minou* (La tour de Minou, 1996), *Agens-e shisheh-i* (L'agence de verre, 1997) , *Be nâm-e pedar* (Au nom du père, 2005) et de son dernier film, *Tche*, qui reflètent l'harmonie de ce réalisateur avec «*ces espaces, ou son désir pour s'identifier avec eux, avec ce qu'ils représentent culturellement.*»[5]

En choisissant la ville comme lieu d'action centrale, Hatamikiâ fait de l'architecture sacrée de la mosquée le cœur de cette composition cinématographique. Le réalisateur, qui s'efforce de refléter dans son œuvre l'idée de l'unicité de l'existence, utilise pour cela trois outils principaux: la géométrie qui met en scène l'unicité selon un ordre spatial, le rythme qui présente l'unicité dans la succession des événements

terrestres, et enfin la lumière dont le rapport avec les formes visibles est comme celle de l'Etre absolu avec la créature limitée.[6] C'est cependant la géométrie qui a bénéficié, tout au long de l'histoire de l'art islamique, d'une place privilégiée chez les artistes et architectes musulmans. L'architecture islamique commence par la mosquée[7] et présente la façon typique dont l'islam voit le monde. La mosquée peut ainsi être considérée comme «*une ville divine dans une ville terrestre*»[8] où il n'existe «*aucune barrière entre ciel et terre*»[9], et dont les dimensions, les proportions, les couleurs et les décors forment une unité de sens et une enceinte de paix.[10] La mosquée - *masdjid* en arabe, terme dérivé de *sajda*, qui signifie la prosternation - est considérée comme le cœur de l'univers, comme l'est le Trône divin.[11] Tous les mystères de l'architecture islamique s'expriment donc dans la construction de la mosquée représentant à la fois une «*image de l'homme et de l'univers*»[12] et manifestant «*une vision spirituelle, animée par les significations vivantes qui unissent le visible et l'invisible.*»[13] Cette symbolique est très présente dans le film de Hâtamikia qui montre souvent des minarets ou des formes d'arc rappelant le *mihrâb*. «*Le minaret sert à l'appel à la prière, mais il est aussi un repère pour le voyageur au loin, un signe emblématique de l'islam, un symbole de la tension de l'homme vers Dieu et de son attention pour la création.*»[14] C'est cet élément qui rompt la monotonie horizontale de la ville par sa dimension verticale et offre à l'être matériel à la fois de la profondeur et de l'altitude. Il symbolise aussi l'homme, debout face aux autres êtres, et son âme avide de retrouver son origine éternelle. C'est aussi le minaret qui constitue le point d'unité et de convergence de la ville: «*L'avenir est obscur, le destin ambigu et tout espoir a disparu. Puis, à partir du minaret de la mosquée de la ville,*

Le réalisateur, qui s'efforce de refléter dans son œuvre l'idée de l'unicité de l'existence, utilise pour cela trois outils principaux: la géométrie qui met en scène l'unicité selon un ordre spatial, le rythme qui présente l'unicité dans la succession des événements terrestres, et enfin la lumière dont le rapport avec les formes visibles est comme celle de l'Etre absolu avec la créature limitée.





j'entends l'appel à la prière. La voix récitant "Allah est Grand" s'étend, le sang coule dans mes veines, mon esprit fané s'épanouit, mon cœur embrasé s'enflamme, et je sens cet appel céleste vaincre tout éclatement, tout effroi, tout désespoir et toute défaite; le prince des ténèbres s'enfouir face à l'ange céleste; la foi et la certitude s'installer dans les cœurs… Miraculeux est-il, l'appel «Allah est le plus Grand!»», écrit Tchamrân dans l'un de ses manuscrits.[15] C'est cet état d'esprit profond partagé par de nombreux combattants iraniens lors de la guerre, que Hatamikiâ s'est efforcé, avec succès, de retracer dans son film. ■

---

1. Ardalan, p. 38, citation d'Abou al-Mavâheb Shâzali (IVe siècle).
2. Entretien de Khal'atbari sur le site Cinemaperse, http://www.ghatreh.com/news/nn17826686, consulté le 10/13/2014.
3. Saeed-Vafâ, p. 204.
4. Ibid., p. 207.
5. Ibid., p. 213.
6. Bolkhâri Ghahi, p 382, citation de Titus Burckhardt, in *Art of Islam: Language and Meaning.*
7. «*Ne peupleront les mosquées d'Allah que ceux qui croient en Allah et au Jour Dernier, accomplissent la* salat*, acquittent la* zakat *et ne craignent qu'Allah. Il se peut que ceux-là soient du nombre des bien-guidés.*» (Coran, sourate Le Repentir (At-Tawbah), verset 18).
8. Bolkhâri Ghahi, 1388, 378, citation d'Arthur Upham Pope, in *Introducing Persian Architecture.*
9. Amini, p. 91.
10. Ringgenberg, p. 142
11. «*C'est Lui qui a créé les cieux et la terre en six jours puis Il S'est établi sur le Trône; Il sait ce qui pénètre dans la terre et ce qui en sort, et ce qui descend du ciel et ce qui y monte, et Il est avec vous où que vous soyez. Et Allah observe parfaitement ce que vous faites.*» (Coran, sourate Le Fer (Al-Hadid), verset 4).
12. Ringgenberg, p.142
13. Ibid.
14. Ibid.
15. http: // www.che-movie.ir/blog?page_id=258 , consulté le 10/13/2014.

Bibliographie:

- Le Coran
- Mohammadr-Rezâ Sangari, *Adabiât-e defâ-e moghaddas* (La littérature de la guerre sainte), Téhéran, Bonyâd-e hefz-e âsâr va nashr-e arzesh-hâye defâ-e moghaddas, 2010.
- Mehrnâz Saeed-Vafâ, "Location (physical space) and cultural identity in Iranian films", in *The New Iranian Cinema, Politics, representation and identity*, édité par Richard Tapper, New York, I. B. Tauris publishers, 2002, pp. 200-215.
- Nâder Ardalan, Lâleh Bakhtyâr, *Hess-e vahdat, naghsh-ye sonnat dar me'mâri-e- irâni* (The sense of unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture) tr. Vandâd Djalili, Téhéran, Elm-e me'mâr royâl, 2011.
- Hassan Bolkhâri Ghahi, *Mabâni-e- erfâni-e- honar va me'mâri-e- eslâmi* (Principes mystiques de l'art et de l'architecture islamique), Téhéran, Soureh Mehr, 2e éd., 2009.
- Âlieh Amini, "Bayân-e namâdiat dar taz'inât-e mem'âri-e eslâmi" (Enonciation du symbolisme dans la décoration de l'architecture islamique), *Ketâb-e mâh-e honar*, n° 142, juin-juillet 2010, pp. 86-92.
- Fâtemeh Akbari, Taghipour Nâmdâryan, Ali Asghar Shirâzi, Habibollâh Ayatollâhi, "Ma'refat-e-rouhâni va ramz-hâye ghodsi" (Connaissance spirituelle et symboles sacrés), *Pajouheshnâmeh-ye zabân va adab-e-fârsi (Gohar-e-gouyâ)*, 4e année, n°13, printemps 2010, pp. 1-22.
- Patrick Ringgenberg, *Guide culturel de l'Iran*, Téhéran, Rowzâneh, 2005.
- Markus Brüderlin, «L'art abstrait du XXe siècle, autour de l'arabesque», *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 14 août 2013. URL: http://perspective.revues.org/1238
- www.che-movie.ir, consulté le 10/13/2014.
- http://ostad-arabnia.blogfa.com, consulté le 10/13/2014.
- http://www.ghatreh.com/news/nn17826686, consulté le 10/13/2014.



L'argent personnifié (Réflexions sur l'argent et le langage)

Sepehr Yahyavi



On est tous les jours témoins de cette célèbre scène. C'est presque devenu une habitude visuelle, un paysage urbain ordinaire. Une SUV [1] appartenant à la banque, avec un logo marqué ou non sur les vitres et les portières, au côté de laquelle au moins un agent de sécurité surveille debout, tandis qu'un autre reste dans la voiture, un troisième accompagnant le responsable du transfert de l'argent.

Que se passe-t-il? On transfère de l'argent placé dans des sacs sécurisés depuis le véhicule à la banque ou l'inverse. Au premier regard, cette pratique qui n'est pas nouvelle, semble tout à fait naturelle. Mais une fois la pensée poussée plus loin, on tiendra compte de la nouveauté des mesures sécuritaires déployées à cet effet, et de leurs frais.

Ainsi, on remarque qu'on protège l'argent comme on protège les personnalités dites importantes, les VIPs, les hommes politiques, parfois d'autres célébrités dont la vie pourrait être menacée pour n'importe quelle raison. L'argent est alors *personnifié*, comme possédant une âme, une vie qui pourrait être, à son tour, sujette à la menace et à la mort, faisant l'objet de meurtre et d'assassinat, ou bien d'enlèvement ou de prise d'otage.

Le mythe de l'argent n'est pas dépouillé de sens dans une société capitaliste. Les agents de sécurité ont le droit de blesser, voire de tuer un être humain pour préserver l'entité d'un être qui est en vérité dépourvue de toute âme, dont la valeur n'est pas extérieure et autonome, et qui existe dans l'imaginaire des gens qui en ont besoin pour progresser dans leur vie matérielle, et… spirituelle.

L'argent est alors personnifié, comme possédant une âme, une vie qui pourrait être, à son tour, sujette à la menace et à la mort, faisant l'objet de meurtre et d'assassinat, ou bien d'enlèvement ou de prise d'otage.

C'est que les hommes désirent l'argent pour gagner leur vie, pour répondre à leurs autres besoins, leurs vrais besoins. Or, l'argent ne se cristallise comme besoin que pour un usurier, un banquier, un cambiste, un courtier, et pour les exerçants des autres métiers indirectement liés, métiers qui sont pour la plupart de caractère secondaire.

En outre, l'argent est consacré, mythifié, dans une société où règne le capital. Nous entendons aussi par *personnification*, une spécificité poétique (il s'agit d'une figure de style), quand un poète ou un écrivain accorde une caractéristique humaine à un être inanimé,

l'anime, le vivifie, l'humanise. L'argent, cette maîtresse moderne, n'est-t-il pas poétique? Son amour, sa cupidité, son avidité, tout cela, et beaucoup plus encore…

Nous avons évoqué, au commencement de notre texte, l'image des SUV que l'on utilise souvent à des fins sécuritaires, pour protéger et parfois déplacer les personnalités. Ce type de véhicules gagnent de plus en plus de popularité aux Etats-Unis, et récemment en Europe et en Iran.

Ces automobiles qui sont conçues pour faciliter les voyages en pleine nature, pour dépasser les obstacles naturels, et qui sont douées de moteurs puissants, n'ont pas tardé à devenir un symbole même de pouvoir et d'un certain statut social. Bref, le symbole de la bourgeoisie, qui se veut toujours protégée et respectée.

Mais ce n'est pas tout. L'argent est aussi purifié et purifiant, pétrifié et pétrifiant. Shakespeare a été peut-être le premier grand poète et dramaturge de l'ère nouvelle ayant dénoncé les dérives de l'argent. Balzac, une autre grande figure littéraire moderne, a étudié le sujet, démontrant un intérêt particulier pour les spéculateurs, les usuriers et les banquiers.

C'est précisément là où réside la magie du langage, et... de l'argent: accorder, en même temps, un côté personnalisant et une qualité purifiante à l'être humain.

La raison d'être de l'argent, c'est la présumée valeur d'échange dont il est doué. S'étant présenté au départ comme un moyen de commerce, un intermédiaire d'échange des produits, il était censé simplifier les transactions. En cela, son rôle s'apparente, dans une certaine mesure, à celui du langage. Ce dernier était et reste, le moyen même de penser et d'exprimer la pensée par l'être humain. Et comme l'écriture – en établissant la pensée et le savoir (ou plutôt la connaissance) – a créé la culture et, en quelque sorte, la civilisation humaine, d'une manière semblable et non pas identique, forger la monnaie, en matérialisant l'argent, a marqué la naissance de la science économique[2].

Benjamin Franklin disait que l'homme est un animal fabricateur d'outils (*Man is a tool-making animal*). En fait, l'homme ne serait devenu homme s'il n'avait pas réussi à inventer et à appliquer divers moyens et instruments par sa pensée. De la même sorte, on a appelé l'homme un animal économique (*homo economicus*), locuteur et autres. Nous constatons que dans ces deux dernières désignations, l'accent est mis sur la particularité humaine de fabriquer et d'appliquer les moyens, que ce soit l'argent, le langage ou d'autres créations humaines.

Il faut noter que ce que nous mettons en question, ce n'est pas l'argent en tant qu'une grande invention humaine, ni le fait qu'il s'agit d'un moyen facilitant toute transaction, un matériel moyennant lequel l'homme pourrait réaliser plus facilement ses tâches matérielles.

Ce que nous contestons, c'est l'argent *personnifié*, qui est aussi un argent *personnalisé*, un argent *purifié*. Tout comme le langage. Le langage humain est un moyen à la fois personnalisé et purifié. Personnalisé, car chacun possède ses propres facultés langagières et sa propre conception et expression de la langue, et purifié, puisque l'une des caractéristiques essentielles du langage, c'est la purification et la sublimation des instincts et des aspects matériels de l'homme. Et c'est précisément là où réside la magie du langage, et… de l'argent:

accorder, en même temps, un côté personnalisant et une qualité purifiante à l'être humain. Sans doute la purification qu'attribue l'argent à l'homme, relève-t-elle d'un abus devenu monnaie courante dans une société basée sur le capital.

Dans la scène initiale qui nous a servi d'illustration et d'ouverture, la même idée a été mise en avant: l'argent est, dans une société capitaliste, personnifié et purifié, c'est-à-dire qu'il est haussé au rang des autres *spécificités* de l'espèce humaine. Un caractère sublime est alors apporté à ce soi-disant moyen d'échange, de sorte que ce dernier est devenu non seulement un objet, mais aussi un objectif en soi, voire un objet-objectif qui justifierait et qui pratiquement justifie tout autre moyen, même le langage.

Comme il existe naturellement une multitude de langues sur la planète, une variété des monnaies et des devises a alors été créée sur la Terre, cela étant d'ailleurs inévitable dans l'optique du capitalisme. Nous constatons bel et bien qu'il s'agit d'une diversité complètement artificielle, elle-même enfantée par la naissance des frontières (géopolitiques et économiques) d'une part, et la distribution des populations humaines sur plusieurs territoires, de l'autre.

Toutefois, la diversité linguistique semble plus *naturelle*, plus logique, plus raisonnable, et plus plausible (bien que certains penseurs la contestent), par rapport à la variété des devises et des monnaies qui sont valables chacune dans un ou plusieurs pays du monde[3].

Après tout, l'argent semble remplir une fonction ressemblant à celle du langage, une fonction médiatrice. Enfin, l'argent est un langage inventé par l'être humain dans le but de lui définir une identité matérielle, la langue lui attribuant d'ordinaire une identité intellectuelle. L'un ne saura traiter des besoins matériels de l'homme – dans une société fondée sur la valeur matérielle et la priorité du profit – sans avérer la nécessité de l'existence d'un moyen qui faciliterait la transaction des marchandises, l'échange des produits.

L'argent semble remplir une fonction ressemblant à celle du langage, une fonction médiatrice.

Pour finir, si les mots du langage (*signifiants* d'une certaine langue) se réfèrent à une entité significative (*signifiés*), en faisant imaginer une identité matérielle (*référents*), les unités de l'argent (billets et pièces d'une certaine devise), se réfèrent à une entité conventionnelle (valeur d'usage d'un bien dont on a besoin), en faisant imaginer une identité subjective (valeur d'échange ou prix du bien).

Ainsi, si les gardiens des sacs d'argent sont des hommes armés de fusils automatiques, les agents de sécurité des mots du langage seront les poètes. Cependant, à la différence de l'argent qui est inventé une fois pour toute et dont les unités (les billets et les pièces) sont évaluées à chaque instant par de nombreux facteurs sociopolitiques, le langage est non seulement réévalué à chaque moment, mais ses nombreux éléments sont inventés sans cesse, cette invention se faisant par la création du sens par chaque locuteur, plus particulièrement par la rénovation et la protection sémantique qu'élaborent les poètes. Les poètes sont alors à la fois les protecteurs, les novateurs et les gardiens de ce moyen intellectuel par excellence qu'est le langage humain. ■

---

1. Abréviation de Sport Utility Vehicle.
2. Cette science, censée et prétendant toujours servir la société, au lieu de mettre l'économie au service de la société, a mis dans les faits la dernière au service de la première. Cela est survenu par la marchandisation de l'argent, du travail et du capital selon la logique capitaliste.
3. Les Etats-Unis étant devenus la plus grande puissance mondiale après la seconde Guerre mondiale, et surtout à l'issue de la Guerre froide et l'effondrement de l'URSS et du Bloc de l'Est, la langue anglaise est devenue la langue véhiculaire et internationale dans la plus grande partie du monde, et le dollar américain (USD) est couronné comme la devise internationale par le fait que c'est la devise courante dans le marché du pétrole brut.

Téhéran, le monde de l'art contemporain.
…une approche à travers un entretien avec Mob Ziai…

Jean-Pierre Brigaudiot

Art contemporain: en cours de déploiement.
Art moderne: un art encore récent, entré dans l'histoire, sa pensée peut rester longtemps active et influente.

Un monde en effervescence

…difficile à saisir, ce monde de l'art contemporain, la ville est immense, ses lieux, galeries, musées et institutions, sont très dispersés. S'il se dit qu'il y a quelque deux cents galeries d'art à Téhéran, faire un tour, même partiel, des vernissages, le vendredi après-midi, ne s'avère pas facile. Le temps des déplacements de l'une à l'autre, toujours en taxi, est tel qu'il n'est guère possible de passer un laps de temps raisonnable dans plus de six ou sept d'entre elles. Quant aux institutions - somnolentes -, qui accueillent l'art contemporain, elles sont rares et se limitent pour l'essentiel au Musée d'art contemporain de Téhéran, et au Centre Culturel Farhang Sarâ-ye Niâvarân; encore faut-il admettre qu'elles présentent plutôt l'art moderne que l'art contemporain. Ainsi, pour essayer de rendre compte de la situation de l'art contemporain à Téhéran, outre ma propre connaissance directe ou indirecte de celui-ci et d'un certain nombre de ses lieux, ai-je choisi la modalité de l'entretien avec Monsieur Mob Ziâi, l'un des critiques d'art des plus actifs puisque, après avoir dirigé la revue *Art Tomorrow*, il est désormais rédacteur en chef de la revue *Arts et Médias,* une revue de belle qualité qui se positionne à la pointe de l'art contemporain car consacrée avant tout aux formes d'arts médiatiques comme la vidéo, les installations vidéo, les arts numériques et le net'art.

Mob Ziâi est diplômé en Arts Plastiques de la Sorbonne et enseigne l'art contemporain à l'Université Islamique Azâd et à l'Université d'art de Téhéran, cependant qu'il pratique lui-même la performance, la vidéo et la peinture. Au cours de cet entretien, nous avons abordé un certain nombre de questions concernant l'art contemporain, son évolution, son marché, ses lieux, la vie des artistes iraniens.

La compréhension de la nature de cet art contemporain passe nécessairement par un retour sur l'histoire de l'Iran moderne, histoire fort bien documentée par l'exposition *Unedited story* présentée durant le printemps et l'été dernier au Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Il semble que l'art moderne, en tant que concept, prend réellement corps, en Iran, dans le courant des années cinquante du siècle passé. S'il s'est développé de manière remarquable entre les années soixante et la fin des années soixante-dix, avec, notamment, le festival de Chiraz-Persépolis, une manifestation à la pointe des avant-gardes, cet art contemporain s'est effacé ou quasiment, après la révolution, faisant place à un art officiel, évoquant peu ou prou le réalisme-socialiste. Au début des années 2000, une résurgence des galeries et une reprise des activités du Musée d'art Contemporain de Téhéran ont marqué un nouveau départ, même si beaucoup d'artistes, et non des moindres, avaient quitté l'Iran, temporairement ou définitivement.

Formations artistiques

L'art contemporain est évidemment modelé par le flot des artistes émergents issus des différentes formations artistiques, principalement assurées par les universités. A la question portant sur ces formations artistiques, Mob Ziaï, répond que ce qui les caractérise est une quasi-absence de dimension théorique en

même temps qu'une grande hétérogénéité des programmes, peut-être faute d'un consensus préalable sur ce qu'est l'art contemporain. Il n'y a guère d'enseignements ouverts aux formes d'art les plus actuelles, aux nouveaux médias, à la vidéo, aux arts numériques, à la vidéo installation et à la performance. Ainsi, aux cours de pratique plasticienne, eux-mêmes assez traditionnels, semble-t-il, s'ajoutent des cours d'une histoire de l'art essentiellement formaliste et basée sur des programmes hétéroclites. La curiosité des étudiants pour l'art tel qu'il se déploie et se pratique au niveau mondial, reçoit donc des réponses partielles par la voie d'Internet et plus généralement des médias auxquels il donne accès. A Téhéran, la presse artistique est rare, comme le sont les critiques d'art aux formations empiriques. Ceci expliquant pour partie ce sentiment de décalage produit par l'art contemporain iranien d'Iran, un art qui se découvre lui-même tout en découvrant l'art mondialisé. Cependant à la fenêtre Internet s'ajoute le fait qu'un nombre non négligeable d'étudiants poursuivent des études artistiques à l'étranger, notamment en Europe, ce qui à terme, change les choses, lorsqu'ils reviennent en Iran.

Pour ce qui est des débouchés des formations artistiques, limitées le plus souvent à un niveau Master 1, il apparait qu'un certain nombre d'anciens étudiants enseignent les arts plastiques dans les écoles, tout en développant une activité artistique suivie d'expositions et apportant quelques revenus, mais bien faibles étant donné les prix du marché local, du moins en ce qui concerne les jeunes artistes. Il existe d'autre part des concours nationaux de recrutement des professeurs d'art dans les lycées, concours orientés vers les arts et les techniques. En Iran, en matière d'arts visuels, la technique, le savoir-faire, restent des valeurs incontournables: perpétuation du métier avec, en arrière-plan, l'image du maître.

Beaucoup de galeries

L'art contemporain existe essentiellement par et à travers les galeries, même si son marché s'est développé dans certains émirats arabes, dont notamment Dubaï. Ces galeries présentent à peu près toutes les formes d'art connues aujourd'hui: peinture et dérivés, photo, installation, assemblage ou sculpture, vidéo et installation vidéo. Dans Téhéran, il y a donc de nombreuses galeries dont les options en matière de choix artistiques varient beaucoup. Outre leur éclectisme en matière d'art, c'est-à-dire une large ouverture aux formes et aux médiums les plus divers, un certain nombre d'entre elles ne séparent pas ce qui relève de l'art moderne et ce qui relève de l'art contemporain, pas davantage qu'elles ne séparent l'art, comme pure invention désintéressée, de l'artisanat d'art. Ce qui semble caractéristique d'une partie de l'art actuel en Iran est l'omniprésence du background culturel et formel de la Perse, la référence à la mythologie, le poids des maîtres - on peut



▲ *Centre culturel (*Farhang Sarâ*) de Niâvarân*



▲ *Œuvre de Parviz Tanâvoli, musée d'art contemporain de Téhéran*

> Ce qui semble caractéristique d'une partie de l'art actuel en Iran est l'omniprésence du background culturel et formel de la Perse, la référence à la mythologie, le poids des maîtres - on peut citer celui de Tanavoli, cet artiste de la modernité devenu l'une des figures emblématiques iraniennes en matière d'art.

citer celui de Tanavoli, cet artiste de la modernité devenu l'une des figures emblématiques iraniennes en matière d'art. Pour autant, cette figure n'est plus porteuse de contemporanéité, même si de nombreux jeunes artistes semblent considérer que tel est le cas.

Un certain nombre de galeries ont évolué et évoluent vers un modèle d'architecture intérieure inspiré du *white cube,* c'est-à-dire un espace épuré, blanc où les œuvres peuvent être contemplées en toute sérénité. Ces galeries sont peut-être parmi les plus dynamiques, de celles qui s'extériorisent vers les foires internationales d'art, et qui ont des succursales hors Iran. Ainsi peut-on citer la galerie Shirin ou la galerie Boom, la galerie Aarân, la galerie Golestân, la galerie Mâh, la galerie Mohsen, vastes espaces immaculés (auxquels peuvent s'ajouter désormais des salles de projection pour la vidéo), galeries qui n'ont rien à envier aux plus belles galeries parisiennes ou new-yorkaises. La galerie Shirin, outre un vaste jardin, possède un magnifique espace assorti d'ateliers et de salons de réception. La galerie An, dont la directrice est architecte, s'est dotée d'un espace tout en longueur, en forme de tunnel, peut-être moins fonctionnel qu'architecturalement intéressant. Certaines galeries possèdent un café et une librairie qui ajoutent à la convivialité. La galerie Râh-e Abrisham (Route de la Soie) qui a beaucoup défendu l'art de la photographie iranienne, jusque dans les foires d'art, continue de développer une activité intense de promotions de jeunes artistes. Ainsi, il semblerait que l'architecture intérieure et les aménagements de la galerie jouent comme un signe fort de contemporanéité. Lors de mon dernier séjour à Téhéran, en octobre, j'ai pu voir une partie des manifestations privées liées à l'art digital - Annual Digital Art Exhibition -, forme d'art qui semble être la plus innovante. Ici se mêlent différents médiums comme la vidéo, l'installation, quelquefois sonore et plastique, l'imagerie numérique dite de synthèse et des installations luminocinétiques. D'autres galeries, comme la galerie Seyhoun, affichent des partis pris moins radicaux que ce n'est le cas pour les arts des nouveaux médias, avec un éclectisme ouvert à des pratiques d'arts appliqués, comme la céramique ou

le bijou-sculpture. Avec cette dernière galerie, l'orientation des œuvres inclut volontiers une référence forte à la culture persane; pour autant les sculptures-assemblages de Zibâ Pashang réinventent une forme de Pop'art. Ces galeries, parmi les plus importantes de Téhéran, fonctionnent comme des entreprises, avec un personnel qualifié et compétent, plutôt auto formé sur le terrain, commercialement agressif, juste ce qui convient; il ne faut pas oublier que la galerie d'art est un commerce. Certaines galeries de Téhéran ont des succursales, notamment à Dubaï, d'autres en ont ouvert, depuis plus longtemps, par exemple, aux Etats-Unis, là où existent de fortes communautés iraniennes, à New-York, à Miami ou à Los Angeles.

Cet univers des galeries rassemble une foule considérable lors des vernissages, une foule d'initiés où se mêlent les artistes, les amateurs et les collectionneurs, à quelques personnalités ayant des responsabilités institutionnelles. Le vernissage est donc un acte social où les uns et les autres se rencontrent, se reconnaissent, se montrent, regardent ce qui est exposé, et, éventuellement achètent des œuvres.

Malgré tout, selon Mob Ziâi, beaucoup de galeries ne sont guère actives: manque de dynamisme des directeurs, manque d'implication dans la promotion de l'art ou simplement manque de professionnalisme; comme partout, en Iran, le ou la galeriste se forme sur le terrain, faute de formation préalable.

Beaucoup d'artistes

La visite des galeries permet la rencontre de très nombreux artistes, notamment les jours des vernissages. Mob Ziâi pense que ceux qui n'ont pu exposer en Iran ont soit cessé d'œuvrer, soit ont quitté totalement ou partiellement l'Iran. Il y a beaucoup d'artistes à Téhéran et ici, exposer semble relativement simple, peut-être en raison de la durée de l'exposition qui n'excède pas deux semaines (cela permet aisément vingt expositions dans l'année) et de la forme assez fréquente de l'exposition de groupe pour laquelle la densité des œuvres présentées permet d'en accueillir davantage, une modalité d'exposition particulière à l'Iran. Un certain nombre d'artistes présents dans les galeries vivent entre l'Iran et un pays où ils se sont installés, où ils ont entamé ou poursuivi une carrière dans un contexte certes très différent. Quant à ceux qui ne sont jamais sortis d'Iran, ils témoignent d'une grande curiosité à l'égard d'un art qu'ils ne connaissent qu'éclairé par les écrans des ordinateurs.

> Il y a beaucoup d'artistes à Téhéran et ici, exposer semble relativement simple, peut-être en raison de la durée de l'exposition qui n'excède pas deux semaines et de la forme assez fréquente de l'exposition de groupe pour laquelle la densité des œuvres présentées permet d'en accueillir davantage, une modalité d'exposition particulière à l'Iran.

Peu de musées dédiés à l'art contemporain, peu de fondations privées

L'art contemporain ne bénéficie pas vraiment de soutiens institutionnels puisque les institutions destinées à le promouvoir n'existent guère.

De fait, seul le Musée d'Art Contemporain de Téhéran est officiellement dédié à l'art contemporain. Cependant, la visite est plutôt

déstabilisante puisque l'essentiel de sa collection, constituée avant la révolution, est empreinte de modernité, et non de contemporanéité, car inscrite dans une durée allant de l'impressionnisme jusqu'au Pop art et incluant les œuvres d'artistes iraniens ayant côtoyé les mouvements artistiques internationaux, ayant vécu hors Iran. Bref, ce musée, après avoir été très actif avant la révolution puis au début des années 2000, est devenu un musée de l'histoire de l'art moderne et ses activités de promotion d'un art contemporain innovant et expérimental n'apparaissent guère.

La promotion de l'art contemporain passe d'abord par les galeries, lesquelles ne sont pas relayées par le musée, celui qui pourrait acquérir des œuvres, constituer des collections et organiser des expositions remarquables et exportables, lesquelles joueraient un rôle de promotion de l'art contemporain iranien.

Au-delà du musée, la ville de Téhéran semble soutenir activement un certain nombre de centres culturels et artistiques répartis à travers la ville, en une vingtaine d'arrondissements, lieux où les artistes eux-mêmes sont la force de proposition des manifestations, tant en arts visuels qu'en théâtre, performance et musique. Le centre culturel le plus notoire, car ancien, appelé «Maison des artistes», ou *Iranian Artist's Forum*, une ancienne caserne, est un lieu chaleureux, doté de plusieurs cafés et restaurants, ouvrant sur un vaste parc coupé de la circulation infernale de la ville. Ici existe un vrai bouillonnement artistique et les expositions se succèdent à un rythme rapide, comme il se fait toujours à Téhéran. Ce lieu consacré à l'art contemporain présente des expositions inégales, réparties en une succession de salles de dimensions adaptées à l'exposition. Ainsi, en janvier dernier, ai-je pu voir un panorama de la vidéo iranienne *The review of a decade of video art in Iran.* Même si les vidéastes ne sont pas tous jeunes, si les vidéos sont parfois intéressantes, reste une impression de tâtonnement, ceci étant peut-être dû à un manque de bases techniques, d'apprentissage et de moyens financiers. Si le cinéma iranien est mondialement connu et reconnu, la vidéo est encore en une phase de développement, ne seraient-ce certaines exceptions comme Shirin Neshat - mais cette artiste n'a jamais œuvré en Iran.

Soutiens à l'art contemporain

A ma question, adressée à Mob Ziâi, sur les aides et soutiens dont bénéficient l'art contemporain et les artistes, celui-ci répond qu'existent fort peu d'aides institutionnelles directes, de bourses à la création, d'ateliers locatifs, d'achats d'œuvres, de manifestations prestigieuses de type biennales internationales comme la Dokumenta de Kassel, la Biennale de Venise ou des foires d'art. Bref, la promotion de l'art contemporain passe d'abord par les galeries, lesquelles ne sont pas relayées par le musée, celui qui pourrait acquérir des œuvres, constituer des collections et organiser des expositions remarquables et exportables, lesquelles joueraient un rôle de promotion de l'art contemporain iranien. La participation de certaines galeries aux foires internationales d'art contemporain, comme Paris Photo ou Art Paris, permet à l'art iranien de se faire connaître, mais à une échelle artisanale. Certes il y a quelques puissants collectionneurs

agissant sur la scène artistique, la question étant ce qu'ils promeuvent par leurs achats: des artistes confirmés ou des artistes émergents. On sait que d'autre part, le marché de l'art iranien se joue, pour partie, à Dubaï. Ici, le rôle de Christie's a été déterminant, il s'agissait en effet de créer un marché international de l'art iranien, alors inexistant, comme ce fut le cas, antérieurement, au niveau international, avec l'art soviétique et avec l'art chinois, bref de créer une valeur marchande là où il n'y en avait quasiment pas. Christie's prit donc pied à Dubaï où, notamment grâce à des foires d'art, l'art iranien moderne et contemporain put acquérir une valeur marchande à l'échelle internationale, ce qui lui permit de s'affranchir du blocus. Même s'il s'agit avant tout de spéculation, l'art iranien et les artistes impliqués là ont tiré bénéfice de ces initiatives privées, pouvant dès lors prétendre vendre à des prix internationaux. Désormais Sami Azar, un ancien directeur du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, organise des ventes aux enchères dont le dynamisme commercial est indéniable.

La question de la commande publique ne peut être mise entre parenthèses, du moins en ce qui concerne l'art contemporain. Quelle que soit sa pertinence au plan artistique, la commande artistique existe réellement, visible le long des autoroutes urbaines, dans les parcs, sous forme de sculptures monumentales, visibles, très visibles, sur les pignons des bâtiments, immenses peintures murales dédiées aux dignitaires religieux et aux martyrs de la guerre Iran-Irak. Art toujours un peu sur les limites de l'illustration et de la décoration, art de commande sans inventivité.

Quant à l'artiste lui-même, dans son quotidien, il ne compte guère sur une quelconque aide publique: pas d'ateliers



▲ *Œuvre de Zibâ Pashang*

d'artistes en Iran, la pratique d'un art se développe essentiellement en appartement et il ne semble pas que les artistes investissent les friches industrielles ou les locaux artisanaux pour y installer leurs ateliers. Ainsi, comme beaucoup d'artistes, le sculpteur Râmin Etemâdi Bozorg travaille en appartement, la pièce principale étant l'atelier. Quant aux aides à la création, nul artiste n'en a jamais fait état, sauf à travers la commande publique et peut-être quelques manifestations comme un symposium de sculpture que j'ai pu visiter, sur un terrain situé au pied de la tour Milâd. Malheureusement, il ne réunissait pas ce qui peut se faire de plus créatif en ce domaine.

Avenir de l'art contemporain iranien

L'art contemporain iranien, dans sa dimension prospective et innovante, semble s'affirmer comme tel, au-delà de toute polémique, désormais plus libre de se montrer qu'il ne le fut depuis quelques décennies, libre d'être lui-même, porté et emporté par une économie qui explose. Car l'art est évidemment pris dans l'économie. ■

La mélancolie d'après les sources arabes Ou comment appréhender la pensée médicale

Ière partie

Ezzedine Sghaïer
Université de Tunis

Q*uestions sur la notion de mélancolie* S'interroger sur les sources de la mélancolie arabe et tenter de cerner leurs spécificités dans les contextes qui les ont vues naître et se développer posent la question de savoir comment on peut les inscrire dans une historicité[1] déterminée. Cela exige d'abord que l'on tienne compte de l'immense influence que la mélancolie a générée dans le développement des activités médicales à travers l'histoire socio-médicale arabe. Les écoles médicales, entre autres, par exemple de Bagdad[2], du Caire[3] et de Damas[4] attestent essentiellement l'essor et la dynamique de la mélancolie médicale.

Dans une seconde phase, l'école de médecine de Kairouan[5] et l'extension de ses activités dans le reste des pays du Maghreb jusqu'à l'Andalousie, apparaît à son tour dans son étendue géographique d'Orient comme le prolongement naturel d'un monde où seule compte la mobilité des hommes au nom du savoir et des connaissances.

C'est dans ce contexte éclairé que la mélancolie gréco-latine et la mélancolie arabe dans leur rapport avec la médecine, l'hygiène, les maladies, la diététique, voire dans leur relation avec «la notion de génie», en tant qu'activités scientifiques en constante évolution, ont marqué les esprits et l'histoire, produisant un apport scientifique remarquable. La mélancolie s'ancre dans ce mouvement médical d'envergure qui ne fait qu'acquérir à travers l'histoire des significations nouvelles. C'est ainsi qu'elle a contribué au développement des mâristâns[6] et à l'amélioration du quotidien des malades par l'invention de nouvelles thérapeutiques et des traitements sans cesse améliorés.

L'expansion philosophico-littéraire de la notion de mélancolie, comme marque d'exception de l'homme de génie, se présente de prime abord comme un héritage aristotélicien[7] qui caractérise les hommes doués d'intelligence supérieure. Elle est par la suite devenue une posture morale, une manière de voir le monde, comme chez Démocrite. Elle semble enfin de nos jours s'inscrire dans le croisement d'une pathologie polycéphale complexe et exponentielle.

Il est à noter en outre que la pérennité de la notion de mélancolie a été observée, tout au long de l'histoire et ce, principalement dans le milieu médical. Et contrairement au monde européen dans son penchant aristotélicien et l'impact de celui-ci sur les esprits de la Renaissance avec *Melancholia I* de Dürer gravée en 1514, le monde arabe, par le biais de ses médecins illustres[8], a concentré ses efforts scientifiques, médicaux et thérapeutiques sur la connaissance scrupuleuse des pathologies et la découverte ou l'invention de leurs *pharmakon.*

Pour l'Europe, la décadence des civilisations gréco-latines a freiné toute forme de progrès, marquant durablement une crise constitutive de son histoire. Les activités médicales sont apparues désormais loin de ses préoccupations. Seule l'école de médecine de Salerne, encore en activité, a incarné quelque espoir. Mais la mélancolie ne semblait pas jusqu'alors constituer un vrai centre d'intérêt. Il a fallu attendre l'arrivée de Constantin l'Africain[9] pour voir un regain d'intérêt pour la mélancolie; et ce, pour la raison, sans doute, que le Moyen Âge était hostile à la mélancolie, sciemment confondue avec la folie. Les malades atteints de ce mal étaient donc vus comme des pestiférés et mis en quarantaine. Ceci alors qu'Hippocrate l'a définitivement inscrite dans le registre des «*maladies sacrées*», rendant dès lors son évacuation des influences surnaturelles, magiques et démoniaques difficile à envisager.

Autour de la notion de mélancolie médicale

Il s'agit d'inscrire cette contribution sur *les sources de la mélancolie arabe* dans le contexte que l'on vient de mettre en perspective. Trois parties seront examinées dans cette réflexion: la première portera sur l'élaboration de la notion de mélancolie par Ishâq Ibn Imrân dans son *Traité de la mélancolie*[10] ainsi que la controverse ayant entouré cet héritage. La seconde essayera de montrer l'importance du *Traité* dans les recherches sur la mélancolie en Europe; la troisième élucidera de nouvelles pistes de recherches sur celle-ci et ses rapports avec les arts et les lettres arabes qui ont survécu en marge de toute exégèse relevant de cette discipline, dont l'objectif vise principalement à mieux appréhender la complexité de l'âme arabe[11] et plus globalement à mieux saisir, en dehors de toute approche dogmatique et idéologique, le sens profond de la civilisation arabo-musulmane.

S'appuyant sur sa double expérience théorique et empirique successivement effectuée dans les hôpitaux de Bagdad puis sur les malades de la capitale aghlabide, Ishâq Ibn Imrân dote la mélancolie de ses premières prémices. Et c'est dans son étude sur la mélancolie[12], qui se présente sous forme d'opuscule, qu'il construit son savoir médical sur des bases théoriques et empiriques.

Le *traité*[13] se divise en deux parties: chacune d'elle comporte plus ou moins une cinquantaine de pages. La première est consacrée à l'examen clinique de ce sujet dans ses rapports avec les sources hippocratique, galénique et rufusienne. La seconde s'occupe des compositions des médicaments et de l'efficacité des expériences médicales dans le traitement de cette maladie.

Un travail descriptif et théorique rigoureusement tenu de la maladie est élaboré par le médecin de la cour aghlabide sur la base d'une puissante argumentation tirée d'un corpus médical gréco-latin minutieusement fouillé: pour ce faire, l'érudit se réfère aux travaux de ses prédécesseurs tantôt en les critiquant, tantôt en démontrant leurs lacunes et insuffisances. De Galien, qui est le plus cité avec son *Commentaire des aphorismes* ou *Tafsir Kitâb al fusûl*;



▲ *Saint Antoine au désert ou la Mélancolie, Jérôme Bosch*

d'Hppocrate, *Kitâb al-'ilal wa-l-a'râd* et *Risâla fi-I-tiryâq* et *Les Epidémies;* Paladio l'Alexandrin, avec également son *Commentaire des Aphorismes* en passant par Esculape[14], l'auteur expose en virtuose les différentes étapes de son travail. Mais parmi ces références capitales pour l'étude de la mélancolie consultées par le médecin arabe, il faut réserver une place à part à celle de Rufus d'Ephèse (Rufus al-Iqsisi) avec ses deux traités en la matière, en l'occurrence *Kitâb al-mâlikhouliya* et *Kitâb tadbir al-awâmm* qui ensemble constituent une des sources citées les plus sérieuses. Aussi, on ne manquera pas d'indiquer la contribution d'Al-Kindi qui, lui, s'est limité, dans son étude, à l'examen de la maladie du corps, examen dont Ishâq Ibn Imrân a sans doute pris connaissance au temps où il vivait à Bagdad, avant qu'il ne soit l'hôte de l'émir aghlabide, Ibrâhim II, puis Ziyadet Allah III, son meurtrier, pour soigner leur mélancolie.

S'appuyant sur sa double expérience théorique et empirique successivement effectuée dans les hôpitaux de Bagdad puis sur les malades de la capitale aghlabide, Ishâq Ibn Imrân dote la mélancolie de ses premières prémices.

L'esprit scientifique d'Ishâq Ibn Imrân puise dans une expérience empirique sur la base de laquelle il constate, avec une rare probité intellectuelle, que l'étiologie, la symptomatologie et les variétés de la mélancolie n'ont pas été complètement épuisées ni totalement cernées par Rufus d'Ephèse. Il reconnaît en revanche que celui-ci est le premier à l'avoir diagnostiquée, mais en précisant immédiatement que c'est seulement dans ses limites physiologiques cliniques. Le fondateur de l'école de médecine d'Ifriqiya a aussi découvert deux nouvelles catégories de la maladie: celles de l'orifice de l'estomac et du cerveau, ainsi que d'autres multiples symptômes.

Cette source capitale sur l'étude clinique de la mélancolie a été reprise en son état par deux autres médecins, à savoir Isaac Ibn Suleimân l'Israélite et Ahmed Ibn al-Jazzâr qui ont participé, d'une certaine façon, eux aussi, grâce à l'intérêt qu'ils portent à cette problématique, à la célébrité du médecin irakien.

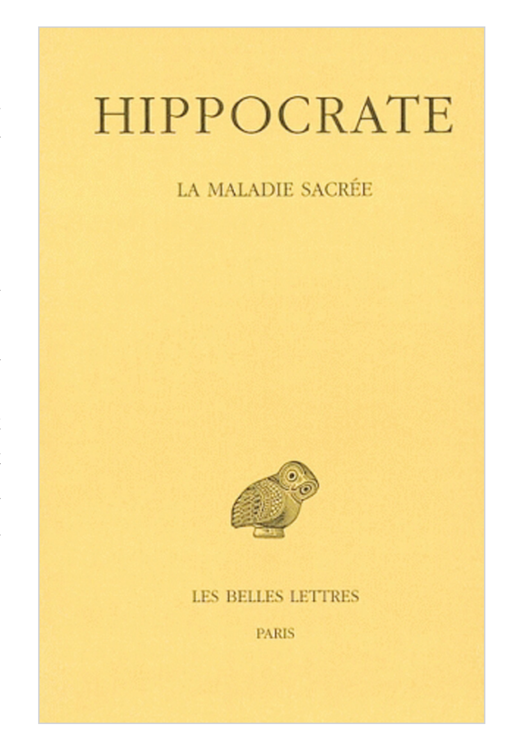
En outre, contrairement aux discours médicaux répandus sur la mélancolie dans les milieux médicaux arabes[15] et occidentaux[16], *la maladie sacrée*, en l'occurrence la mélancolie liée à une influence divine, ne faisait pas partie des préoccupations cliniques d'Ibn Imrân. Une telle attitude médicale a le mérite, dans une situation pareille, de montrer l'efficacité du rôle de la raison chez le médecin arabe. Voici ce qu'Adel Omrâni observait, à ce propos, dans sa présentation de la traduction du *Traité*:

«Un aspect frappant du Traité d'Ibn Imrân est l'absence de toute explication surnaturelle, magique ou démoniaque de la maladie mentale. On pourrait expliquer cela par son attachement au manifeste somatique d'Hippocrate, exprimé dans Maladie sacrée et aux positions de Galien sur ce sujet. Ce «matérialisme médical» pourrait aussi avoir été renforcé par la suprématie, tout au long du IXe siècle, du courant mutazilite. La conjonction de ces deux facteurs a dû rendre la position d'Ibn Imrân intellectuellement plus confortable et lui permettre, tel Laplace, de négliger le surnaturel dans ses explications des processus de pathologie mentale. Rappelons, par ailleurs, que le mot arabe waswas,وسواس*, qui signifie obsession, possède une forte connotation*

diabolique dans la religion musulmane. Ibn Imrân peut ainsi dépasser la position de Platon qui distinguait dans Phèdre deux espèces de folie (mania), l'une qui est due à des maladies humaines, l'autre à un changement, sous l'influence divine, de nos usages ordinaires[17]*.»*

Dans les études ultérieures sur la mélancolie, on peut citer quelques noms de médecins qui, par leur défense de la paternité de certaines découvertes exclusives d'Ishâq Ibn Imrân, ont concouru à rétablir la vérité. Ils ont surtout consolidé les sources arabes de la mélancolie: il s'agit entre autres d'Ibn Abi Usaybi'a, Ibn Gulgul, Sleim Ammâr, Boubâker Bin Yahiâ, etc., qui ont de surcroît consacré des thèses[18] et des travaux[19] à la question.

Remarquons également dans ce cadre que Constantin l'Africain[20] n'était pas l'auteur du *De melancholia*, malgré sa prétention, mais de l'avis de tous les auteurs arabes des monographies historiques[21] de la mélancolie, son traducteur. De même, dans leur ouvrage *Saturne et la mélancolie*[22], Klibansky, Panovsky et Saxl reconnaissent à leur tour, bon gré mal gré, dans la confusion et dans une justification erronée le *plagiat*[23] de l'auteur carthaginois. Ce qui manque cependant de scientifiquement fondamental dans leurs arguments, c'est qu'ils laissent passer sous silence une véracité difficile à réfuter, pour ne l'avoir pas clairement annoncée, allant jusqu'à arguer qu'il n'y avait pas au Moyen Âge l'idée d'un tel geste. Fort de leur parti pris pourtant discutable, ils semblent qu'ils aient exclusivement puisé leurs arguments dans l'ouvrage de Constantin l'Africain. D'autant qu'ils n'y donnent aucune indication de la découverte des nouvelles formes de mélancolie que le médecin arabe a identifiée. Une telle attitude n'est pas étonnante de leur part



si l'on tient compte de la date de publication de leur livre dans le contexte idéologique international des années soixante[24]. Leur façon de procéder est loin d'être objective; elle paraît au contraire s'insérer dans un processus idéologique historique occidental de désinformation et de dévalorisation systématique de l'héritage scientifique arabo-musulman. Le discours insinuant et ambigu des essayistes vise quelque part à faire suspecter et discréditer l'apport médical arabo-musulman.

«C'est encore la doctrine de Rufus d'Ephèse qui allait dominer l'enseignement des écoles de médecine jusqu'au seuil de l'époque actuelle, car non seulement Galien s'y associa sans réserve, mais les grands auteurs arabes du IXe siècle l'adoptèrent, eux aussi. L'un d'eux, Ishâq ibn 'Amran, définit les écrits de Rufus comme «la seule œuvre antique qui donne satisfaction»; par ailleurs, ce qu'il dit de la mélancolie, en se fondant

essentiellement sur Rufus, semble avoir été la source directe dont s'inspira la monographie de Constantin l'Africain. A son tour Constantin, qui fut étroitement lié à l'école de médecine de Salerne, exerça une influence décisive sur le développement de la médecine en Occident pendant le Moyen Âge. On peut donc dire qu'en ce qui concerne la conception médicale de la mélancolie, Rufus d'Ephèse montra la voie pendant plus de Quinze cents ans[25].»

Aussi les sources occidentales ont-elles généralement tendance à reconnaître l'apport islamique lié à la transmission, en Occident médiéval, des savoirs et des connaissances auxquels la médecine musulmane de la mélancolie serait arrivée. Mais sans avancer la moindre preuve crédible sur la question, elles nient quasi toute contribution nouvelle.

Aussi les sources occidentales[26] ont-elles généralement tendance à reconnaître l'apport islamique lié à la transmission, en Occident médiéval, des savoirs et des connaissances auxquels la médecine musulmane de la mélancolie serait arrivée. Mais sans avancer la moindre preuve[27] crédible sur la question, elles nient quasi toute contribution nouvelle. Comme si la médecine de la mélancolie pathologique n'était qu'une simple traduction du savoir médical gréco-latin déjà existant. Il faut rappeler ici que malgré cette attitude ambivalente l'importante contribution d'Avicenne dans ce domaine a paradoxalement survécu en tant que source fiable jusqu'au siècle des Lumières. Dans son *Liber canonis*[28], ce dernier montre avec rigueur comment un tel mal opère conjointement dans le corps et l'esprit. Il dévoile comment la souffrance physique est aussi une souffrance psychique. Car contrairement aux pratiques médicales occidentales, la médecine islamique prend globalement en compte les aspects historiques de la maladie du patient. La bile noire, comme maladie, y est vue comme la principale cause de désorganisation humorale chez ce dernier. Dans ce sens, il considère que «*celui qu'affecte un excès de bile noire est non seulement maigre et d'une extrême pâleur (tout comme le mélancolique dans la doctrine authentique des complexions), mais il souffre aussi (...) d'un excès d'inquiétude et d'imagination, de brûlures d'estomac (...) de fausses envies, d'ulcères très graves et d'accès de tristesse; il est tourmenté par des cauchemars où il voit toutes sortes de gouffres sombres, de tortures, de choses noires et terrifiantes*.»

Un tel diagnostic sur le portrait du mélancolique recoupe à bien des égards le descriptif psychanalytique actuel de celui-ci. Et il valide, par ailleurs, l'opinion selon laquelle l'œuvre d'Avicenne constitue bien une source majeure de la mélancolie médicale.

De même, Ibn Zuhr, par ses deux livres *Kitâb al-Iqtisâd fi Islâh Al-Anfûs wa al-Ajsâd* (*Livre sur la réforme des âmes et des corps*) et *Kitâb al-Aghzia* (*Livre des denrées alimentaires*), a contribué à l'amélioration de l'hygiène, surtout en instaurant une pédagogie sanitaire qui s'appuie sur l'importance de la nutrition dans la pérennité de la santé psychophysiologique du malade. Il institue ainsi un savoir médical lié à la nécessité de l'équilibre de l'âme et du corps. Ces livres référentiels en matière de déséquilibre humoral montrent que la médecine arabe a constamment cherché

à procurer au malade du bien-être et surtout elle a toujours visé à développer les thérapies contre «*les troubles du cerveau et du névraxe, les comas, les convulsions, les tremblements, la migraine, les états démentiels et la catatonie*». Ici, Ibn Zuhr s'inscrit dans un idéal médical enrichissant de la sorte les sources des troubles neurologiques considérés aujourd'hui comme susceptibles d'avoir des rapports réels avec les maladies mélancoliques.

Il faut encore souligner que le différend opposant les historiographes occidentaux et les historiographes arabes sur la théorie des humeurs, dont la mélancolie fait partie, n'est pas pour autant clos. Car les premiers comme les seconds préfèrent rester sur leurs positions respectives, bien que le parti pris des premiers ne semble pas fondé sur des arguments scientifiquement rigoureux et crédibles.

Toujours dans cette perspective, Ibn al-Haythem tout comme Ibn al-Lubudi, un siècle plus tard, rejettent la théorie des humeurs, tout en laissant à la mélancolie une place significative dans l'histoire de la pensée médicale. Pendant ce temps, William Harvey[29] remet en question, lui aussi, tout le dogme humoral d'Hippocrate. On voit ici que de tels points de vue différemment polémiques des deux parties ne peuvent qu'inscrire l'expérience médicale dans un processus de progrès. Ce qui compte de commun, par ailleurs, chez ces dernières, c'est principalement le dépassement du système humoral. Il en ressort ainsi que l'empirisme médical a fini par triompher des élucubrations insensées et des théories conjecturales et occultistes les plus nébuleuses.

De manière générale, et au-delà des controverses liées au problème de transmission de la mélancolie en Europe, ce qui importe ici est que les sources orientales de la mélancolie ont certainement été entre autres initialement puisées dans l'héritage médical gréco-latin qui a été à son tour, dans une antériorité historique, nourri des médecines traditionnelles hindoue,

> Les maladies mentales, par exemple telles qu'elles ont été diagnostiquées par le Persan Razès en tant que médecin animateur de *l'Académie de Gundishapur*, ont beaucoup de points communs avec la médecine *Ayurvédique* de l'Inde, tout comme celle de la Chine, et du Tibet.



tibétaine, chinoise et perse. L'apport islamique a cependant consisté, par le biais de l'histoire de la médecine couvrant une période longue s'étendant du IXe au XIIIe siècle, à développer et approfondir les théories et les conclusions dans leurs diversités médicales des médecins grecs et latins. Encore faut-il d'emblée préciser que *Le traité de la mélancolie* de Ishâq Ibn Imrân a permis d'explorer une nouvelle catégorie de cette maladie, en l'occurrence ce que les psychiatres désignent aujourd'hui par *névrose, psychose de caractère.*

L'apport islamique a consisté, par le biais de l'histoire de la médecine couvrant une période longue s'étendant du IXe au XIIIe siècle, à développer et approfondir les théories et les conclusions dans leurs diversités médicales des médecins grecs et latins. Encore faut-il d'emblée préciser que *Le traité de la mélancolie* de Ishâq Ibn Imrân a permis d'explorer une nouvelle catégorie de cette maladie, en l'occurrence ce que les psychiatres désignent aujourd'hui par *névrose, psychose de caractère*.

Adel Omrâni, dans la présentation de sa traduction française et ses commentaires du *Traité*, va dans le sens de ce que l'on a tenu *supra* à préciser, à savoir l'évidence d'un argument médical difficilement contestable. L'objectivité, à ce propos, du chercheur tunisien ne semble pas à remettre en cause. Sa nuance, en la matière, est en elle-même un argument qui cherche à bien éclairer et nullement à duper le lecteur ni à occulter la vérité:

«*La typologie d'Ibn Imrân est plus développée, plus raffinée, moins «en vrac» que celle de Galien. Elle conserve les trois entités rufusiennes en les détaillant: d'où sept formes cliniques contre seulement quatre chez Galien.»* Et d'ajouter: «*Cette nouvelle classification laisse supposer une accumulation de savoir clinique (observations, nouveaux symptômes, etc.) depuis Galien jusqu'à l'époque d'Ibn Imrân. L'analyse des textes des auteurs byzantins et alexandrins tardifs (Oribase, Aetius, Alexandre de Tralles, Paul d'Egine) le confirme bien. Que l'ensemble de la partie clinique du Traité puisse ne pas être l'œuvre exclusive d'Ibn Imrân nous paraît une évidence; mais de là affirmer qu'il n'a fait que compiler des observations anciennes, ceci nous semble injuste.*

(…) La principale originalité clinique du Traité réside, à notre avis, dans une élégante description des formes mineures de la mélancolie, celles qui affectent surtout le comportement et le rationnel et qu'une certaine littérature psychiatrique appelée aujourd'hui, selon les cas, névrose, psychose de caractère. On y trouve aussi abordé, le problème de l'insight et de la compliante chez ce type de malades[30]*.»*

Ce regard objectif du traducteur du *Traité de la mélancolie* révèle un nouveau maillon - fût-il minime - auquel Ibn Imrân semble être arrivé dans la construction du savoir médical sur la question. Il montre comment la modernité épistémologique et médicale s'est essentiellement réalisée sur le principe des accumulations des savoirs et des connaissances. L'histoire de la pensée médicale a-t-elle ainsi le génie de révéler une telle tentation? Répondre à cette interrogation, c'est considérer que la modernité médicale et épistémologique n'a cessé d'éclairer les hommes en les

préservant des ruines et en leur permettant de reculer la finitude. C'est dire tout ce qui relie une humanité perfectible à la complexité de sa marche vers le progrès.

La mélancolie à travers les contacts des médecines anciennes

De même, si l'on examine de plus près les origines de la mélancolie dans la médecine ancienne, il ne serait pas infécond de retenir les apports des médecines traditionnelles comme ceux du Tibet et des pays conquis par l'Islam à l'instar de l'Inde, la Chine et l'Iran, qui présentaient sans doute les premières sources médicales, alimentant non seulement les genèses de la mélancolie gréco-latine, mais aussi le génie médical musulman. Cette influence paraît par ailleurs bien fondée si l'on tient compte de la prééminence de la Route de la Soie[31] qui a permis de tisser entre les voyageurs en quête de cultures, les marchands et les marins, depuis que le Sahara ne constituait plus un lieu de passage pour le commerce international, des rapports riches et féconds. Les maladies mentales, par exemple telles qu'elles ont été diagnostiquées par le Persan Razès en tant que médecin animateur de *l'Académie de Gundishapur*[32], ont beaucoup de points communs avec la médecine *Ayurvédique*[33] de l'Inde, tout comme celle de la Chine[34], et du Tibet[35]. En consultant la littérature médicale de cette partie d'Asie, on a pu observer que ce sont en fait les mêmes fondements médicaux et thérapeutiques qui en régissaient les systèmes médicaux. Tant et si bien que la mélancolie apparaissait ancrée dans les structures globales de certaines maladies. D'abord, cela signifie que la théorie des tempéraments[36], en ses rapports avec les éléments dans la tradition hippocratique, galénique et alexandrine, découlait en réalité de la tradition ayurvédique qui considérait l'équilibre entre les éléments du cosmos et le tempérament comme primordial. Ses principes de base s'articulaient sur les *mahabuthas*, c'est-à-dire les cinq grands éléments à savoir l'espace, l'air, le feu, l'eau et la terre, d'un côté, et les *doshas*, de l'autre, en l'occurrence les énergies - fondamentales - ou humeurs dont l'équilibre garantit la santé dans sa relation avec le vent/l'esprit/l'air; le feu/la bile; et avec la terre/l'eau/le mucus de l'autre.

La pathologie mélancolique prend par conséquent racine dans l'opposition entre les phénomènes somatiques et les phénomènes psychologiques. Cette pathologie est vue en tant que perturbation de l'équilibre des *doshas*[37]. Ainsi, les maladies[38] mentales sont-elles expliquées, comme le reste des pathologies, par un déséquilibre des principes. Dans cette conception de la santé élaborée par la médecine hindoue, celles de Chine et de Tibet se fondaient entre autres sur un savoir diététique rigoureux, une bonne hygiène de vie et sur le *panchakarma*, c'est-à-dire la purification du corps et de l'esprit par l'élimination des éléments toxiques, les résidus dans la conception aristotélicienne de l'organisme, par les techniques de sudation, de massage, de yoga et de tout autre exercice efficient au plan psychophysiologique. ■

---

1. Nous empruntons ce concept au sociologue Alain Touraine, *Pour la sociologie*, Paris, Point Seuil, 1974, dans lequel il écrit: *«L'historicité de la société est sa capacité de produire ses orientations sociales et culturelles à partir de son activité et de donner un «sens» à ses pratiques.»* Bien entendu, l'usage de ce concept dans le cadre de ce travail entend voir comment la notion de mélancolie se réfère à une historicité dans le sens qu'elle ne cesse de produire, depuis son éclosion dans l'aire arabe, des orientations médicales, scientifiques, artistiques, littéraires et philosophiques à partir de ses activités polycéphales et de fournir un sens à celles-ci.
2. Profitant des travaux des grands médecins tels que Razzès, Abulcassi, Al-Kindi, etc., qui ont contribué à son essor, l'école de médecine de Bagdad s'est également intéressée au mal mélancolique que l'on peut identifier dans sa prise en compte par une médecine globale s'occupant conjointement de la santé du corps et de l'esprit. Rappelons aussi que Najib al-Din Mohammad, un contemporain de Razès, par ses observations sur les patients réels, a réalisé la classification la plus complète des maladies mentales. Il a entre autres décrit la dépression agitée, la névrose obsessionnelle, Nankase Malikholia (priapisme combiné et impuissance sexuelle), Kutrib ou lycanthropie: une forme de psychose de persécution que, contrairement à Razès et Avicenne, Ibn Imrân n'a pas retenu. Voir Omrani, *ibid*, p. 25, le *double-kulb*: une forme de manie, et il a instauré la musicothérapie dans les hôpitaux comme thérapeutique des malades.

3. Voir les contributions des médecins de cette école avec entre autres Ibn an-Nafis, Ibn Abi Usaybia, Ibn al- Haythem, Ibn Radwane et son apport empirique en relation avec l'astrologie dans le traitement des malades.
4. Cette école a développé les premiers bîmâristâns qui sont des établissements de soins et d'enseignements médicaux. An-Nuri, premier hôpital créé en 706, sous le calife omeyyade al-Walid. al-Baghdadi et Ibn al-Mutran y furent les animateurs. C'est dans ces lieux qu'on soignait les malades souffrant de troubles psychiatriques. Ou encore l'hôpital Mamlouk al-Mansour fondé en 1284, dans lequel des chambres étaient réservées à ce genre de malades.
5. Il ne serait pas objectif de ne pas tenir compte dans ce travail des autres écoles de médecine qui ont vu ailleurs le jour comme l'école indienne, l'école hippocratique et galénique, l'école syriaque, l'école d'Alexandrie et l'école de Jondishâpour, ayant d'une manière ou d'une autre contribué à fournir à la médecine islamique, dans sa perspective mélancolique, ses premières prémices. Ce qui signifie globalement que la maladie surtout dans son aspect psychophysiologique, comme en ressortait, étendait ses racines jusqu'à la médecine indienne et zoroastrienne iranienne. Voir à ce propos *Ferdows-ol-Hekmat* d'Ali Ibn Rabban Tâheri, rédigé en 850. Celui-ci montre comment cette médecine préislamique se pratiquait simultanément dans les traitements des maladies sur la base du corps et de l'esprit. Faut-il rappeler que l'école de Jondischâpour, fondée vers 350 par Chosroès 1er, a joué un rôle déterminant dans la traduction des ouvrages de médecine indienne en pahlavi puis en arabe comme le *Kanga* ou *Menga*; *La Diffusion de la législation et du mode de vie de l'Islam,* de l'Imâm as-Sâdeq, Traduction et compilation de Leila Sourâni, Editond BAA, 2004. Voir également Muller, A., qui a établi que Rhazès s'était servi dans son *Hâwi, du Suçruta* indien, ou que le médecin indien Manka pratiquait à la cour de Haroun er-Rachid. Repris in Huart, C*., La littérature arabe*, 1902, p.304.
6. Voir Cloarec, I., *Bîmâristâns, lieux de folie et de sagesse. La folie et ses traitements dans les hôpitaux médiévaux au Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, 1998.
7. Voir Le Problème XXX, I, *L'homme de génie et la mélancolie*, traduction, présentation et notes de Pigeaud, J., Paris, Rivages, 1988.
8. Voir, entre autres, Razzès qui faisait déjà avant Avicenne référence à la psychopathologie et à la démence. Ou encore à ce même Avicenne qui expose des thèses pertinentes sur le rapport des complexions et les humeurs.
9. 1020-1087 après J.C.
10. Ishâq, I.-O., *Traité de la mélancolie*, Kairouan, Manuscrit en arabe, Bibliothèque El Attarine, trad. et présentation d'Omrani, A.
11. Voir à ce propos Sebti, M., *Avicenne*, *L'âme humaine*, Paris, PUF, 2000.
12. Il s'agit des bibliothèques de Munich, d'Oxford et d'Escurial à Madrid.
13. Entièrement manuscrit dans une calligraphie arabe ne présentant aucune difficulté de déchiffrement des lettres.
14. Voir Tubiana, M., *Les Chemins de la pensée médicale*, Paris, Flammarion, 1996.
Une douzaine d'ouvrages peut être attribuée avec certitude à Hippocrate: *Les Aphorismes, L'Ancienne Médecine, le Pronostic, les Epidémies, le Régime dans les Maladies aiguës* et *le Code de déontologie* que l'on peut estimer à juste titre qu'il en est le créateur. En ce qui concerne la chirurgie, 5 traités sont à citer: *Les Articulations, Des fractures, Des plaies de la tête, De l'officine du médecin, Le Mochlique*.
15. Confondue avec la folie.
16. On peut noter que Démocrite, avec son rire sur la folie du monde considérée de la sorte, notamment par Hippocrate, marque une rupture considérable dans le diagnostic de la maladie, et par là même il passe pour être le précurseur d'Aristote avec son *Problème XXX, I, L'homme de génie et la mélancolie*. Pour la première fois donc, une posture morale de la mélancolie apparaît dans l'histoire.
17. Omrani, A., *Ibid*, p. 26. On pourrait s'interroger dans le contexte du courant mutazilite auquel Ibn Imrân, né dans la ville chiite de Samarra, adhérait, que son assassinat par Ziyadet Allah III un mélancolique, comme Ibrahim II, qui l'a fait venir de Bagdad en 877 après avoir abdiqué en 902, y est lié. En ce sens, découvrant l'appartenance chiite probable du médecin, il a ordonné son exécution. Faut-il constater que jusqu'à ce jour on n'a pas élucidé, à part la perfidie de Isaac Ibn Suleiman l'Islraïli, les vraies causes du meurtre du savant (chiite ?) irakien. Ajoutons que le médecin juif, après la fin de la dynastie des Aghlabides, a rejoint la cour fatimide d'al-Mehdi Oubeida Allah du Caire.
18. Voir entre autres : Ben Yahia, B., *Les Origines arabes du Melancholia de Constantin l'Africain*, Paris, PUF, 1956. Voir aussi Ammar, Sleim, *Avicenne La vie et l'œuvre*, Paris, Verdier, 1999.
19. Ibn Gulgul, *Les Générations des médecins et des sages (Tabaqât al-atibbâ wal-hukama*,), Le Caire, Institut français d'Archéologie orientale du Caire, 1955. Voir aussi Leclerc, L., *Histoire de la médecine arabe,* 1876, voir encore Prioreschi, P., *Une Histoire de la médecine: la médecine byzantine et islamique*, 2001.
20. Il prétend être l'auteur de *Melancholia*. Il ne s'agit pas ici de sa première tentative, il en a à son actif deux autres dont Lucien Leclerc affirme qu'il a délibérément laissé croire que *Le Viatique* était son propre ouvrage, tout comme d'ailleurs, du *Liber de gradibus Al'Itimad*) d'Ibn al-Jazzar. Voir à ce sujet Steinschneider, *Constantin l'Africain et ses sources arabes*, Archives 37/1866/365 ff. repris in Ibn al-Jazzar et l'Ecole de Kairouan, op. cit., 1994.

52

21. Voir entre autres Mazliak, P., *Avicenne et Averroès. Médecine et biologie dans la civilisation de l'Islam*, Paris, Vuibert/Adapt, 2004; *Grande Encyclopédie Islamique;* Jacquart, D., *L'épopée de la Science arabe*, Paris, Gallimard, Coll. Découvertes, 2005, Leclerc, Histoire de la médecine arabe, t.2, réimprimé à Rabat en 1981. Hariz, J., *La part de la médecine arabe dans l'évolution de la médecine française*, Thèse de médecine, Paris, 1922. Etc.,
22. Klibansky et al, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, (1964, 1979).
23. C'est l'auteur de l'article qui souligne.
24. Faut-il rappeler ici les mouvements de libération des pays arabes d'une part et les conséquences de création de l'Etat sioniste sur la scène internationale d'autre part. Toujours est-il de souligner aussi l'importance du pillage que subissait le monde musulman dans tous les domaines qui coïncidait d'ailleurs avec les années les plus intenses de traduction de l'auteur plagiaire.
25. Klibansky et al., *Ibid*., p.100. De même, dans une note infra-paginale, ils font constater que Blum, A., dans une publication privée, non datée de Creutz, R., Creutz, W., dans *Archiv für Psychiatrie*, XCVII, 1932, p. 224 et suivantes, essaient de prouver que Constantinus tenait son savoir, non pas d'Ishâq, mais directement de Rufus; cependant, leur démonstration (qui soit dit en passant, est exposée sans aucune référence au texte original d'Ishâq) repose essentiellement sur le fait que Constantin cite Rufus, et non l'auteur arabe, comme son «autorité»; mais cela, bien entendu, ne signifie pas grand-chose si l'on considère les habitudes médiévales en matière de citations. Pour nous, la question de savoir si Constantin a utilisé le traité de Rufus sur la mélancolie de manière directe ou indirecte n'a que peu d'importance.
26. Klibansky et al., *Ibid*., inscrivent les contributions arabes principalement dans le domaine de la mélancolie pathologique dans les sources galéniques et rufusiennes. Ils occultent toute forme de paternité arabe dans l'élucidation de la maladie. Ils limitent ainsi le rôle des Arabes exclusivement à la transmission. Voir Elkhadem, H., *La Transmission des connaissances scientifiques au Moyen Âge entre l'Orient et l'Occident*, centre de documentation pédagogique, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1997. Il faut encore rappeler que les Arabes ont puisé leurs connaissances médicales d'une part sur place en pays hellénisé, et d'autre part auprès des moines nestoriens exilés par Byzance, qui se sont refugiés dans les pays arabes et ont apporté avec eux le savoir et les livres accumulés dans les célèbres écoles.
27. Voici ce que font remarquer Klibansky et al.,: *«(...) L'hypothèse sur laquelle se fonde la doctrine des tempéraments humoraux ne peut donc avoir été transmise aux hommes du Moyen Âge par les Arabes; elle fut reprise directement des écrits du Bas-Empire qui, nous l'avons vu, se présentèrent d'abord sous une forme latine avant de passer, dès le VIe ou le VIIe siècle, dans le fonds de savoir commun à toute l'Europe du Nord-Ouest.*», pp. 168-169. Remarquons que même la note infra-paginale des auteurs sur cette citation est traversée d'incertitude, d'approximation et de beaucoup de doute.
28. Avicenne, *Liber canonis*, Venise, 1555, Cité en note infra-paginale par Klibansky, R., et al., *Ibid*., p. 168.
29. Il est évident que la découverte de l'irrigation des poumons par le sang n'était pas initialement l'œuvre de ce médecin mais celle de l'Esmâ'il Jorjâni Khâwarzmi.
30. Omrani, A., *Traité de la mélancolie*, Tunis, Beit al-Hikma, 2009, pp. 23-24.
31. Vers 122 av. J.-C. Voir aussi Sleim, A., *Ibn Al Jazzar et l'Ecole médicalede Kairouan*, Ben Arous, 1994.
32. Fondée vers 350 après J.-C., elle représentait un champ d'expérimentation fécond pour le rapprochement des sciences de différentes civilisations. Les sciences médicales en Perse couvraient une histoire de plus de quatre mille ans où on a synthétisé les traditions médicales de Grèce, d'Egypte, d'Inde et de Chine. Les sciences neurologiques dataient par exemple du IIIe siècle et ce, bien avant celles d'Hippocrate et de Galien apparues seulement au Ve siècle. En plus de cet héritage, les Persans avaient rapporté de Babylone les connaissances des vieilles civilisations assyrienne et accadienne.
33. Il s'agit de la médecine traditionnelle hindoue qui est en train de devenir depuis les trois dernières décennies un vrai phénomène médical en Occident où elle est enseignée dans les universités et pratiquée dans les domaines des thérapies.
34. Elle existe depuis plus de trois mille ans et recèle des thérapies que la médecine occidentale conseille comme remèdes complémentaires, dont l'acupuncture est un exemple.
35. La médecine tibétaine est principalement puisée dans la médecine traditionnelle hindoue, elle existe depuis plus de deux mille cinq cents ans.
36. Il s'agit des différentes significations qui ont servi originairement à la conception parfaitement littérale d'une partie du corps, qui est concrète, matérielle et visible, dont la bile noire, le flegme, la bile jaune ou «rouge» et le sang constituaient les quatre humeurs. Ces humeurs correspondaient aux éléments cosmiques et aux divisions du temps; elles contrôlaient toute l'existence et le comportement de l'humanité et, selon la manière dont elles étaient combinées, déterminaient le caractère de l'individu. Voir Klibansky et al., *Ibid*., p. 31.
37. Voir la médecine hindoue en ligne.
38. La maladie est perçue en tant que conséquence d'une erreur alimentaire et d'une mauvaise compréhension de l'univers, voire un déséquilibre entre le corps et l'esprit.

53

La miniature persane dans l'œuvre de Morteza Rafii

Mireille Ferreira

Formé à l'enseignement académique de l'école des Beaux-Arts de Téhéran, puis aux Beaux-Arts de Paris où il s'installe à partir de 1975, Morteza Rafii (né à Téhéran en 1946) débute sa carrière de peintre en exécutant, comme une évidence, des peintures académiques, sans lien aucun avec la culture traditionnelle iranienne. Au bout de quelques années, se souvenant de la miniature persane dont il avait acquis le savoir-faire dès le lycée, grâce à l'enseignement de son maître Aboutâleb-e Moghimi, il se consacre de nouveau à ses thèmes qui deviendront dès lors son mode d'expression artistique privilégié.

Voici comment Morteza explique lui-même son passage de la peinture académique à la miniature persane: «Un jour, sans doute en raison du manque d'espace et de l'odeur de la peinture, je me suis mis à peindre des miniatures. Je les vendais chez des marchands de tableaux qui avaient des galeries à Paris. Je n'osais pas exposer. Je faisais des copies, parfois les antiquaires pensaient qu'il s'agissait d'œuvres originales du XVIIe siècle. Après avoir participé à des expositions collectives, j'ai organisé ma première exposition individuelle, en 1977 au château de Ville d'Avray, en région parisienne. A cette occasion, les visiteurs ont découvert la culture iranienne, mon pays était alors un sujet d'intérêt et de curiosité, ce qui me plaisait. Après la révolution islamique, le regard a changé. Quand je disais que je venais d'Iran, on ne voyait en moi qu'un musulman. L'Iran n'était plus, pour le public occidental, la grande civilisation qu'il avait connue. Ces réactions m'ont encouragé à faire de la miniature, pour mettre en valeur la culture iranienne. Au début, je réalisais des copies, d'une taille maximum de 30 x 40 cm, puis je me suis mis à peindre mes propres œuvres.



▲ *Morteza Rafii*

Je voulais créer des œuvres iraniennes, en les modernisant. J'ai réalisé des tableaux représentant des scènes de la vie quotidienne, contrairement aux miniatures persanes classiques qui illustraient des ouvrages littéraires. J'ai agrandi la taille de mes tableaux, mais on y trouve des éléments des peintures persanes. En observant ma peinture, le public pense qu'elle pourrait être orientale, sans penser d'emblée à l'Iran.»

L'éclat des couleurs, la précision, la délicatesse et la thématique (des musiciens, une procession de mariage, des amoureux, des femmes prenant le thé...)



▲ *Photos: œuvres de Morteza Rafii*

la finesse, les couleurs contrastées des miniatures persanes se retrouvent indéniablement dans les œuvres de Morteza Rafii mais sous sa palette, elles ne sont plus seulement illustrations d'ouvrages littéraires, de recueils de poésie ou de livres sacrés mais sont destinées à orner galeries, musées et lieux privés.

Sur le modèle de la miniature persane traditionnelle, Morteza illustre les poètes iraniens, Nezâmi, Ferdowsi mais, ne se limitant pas à ces thèmes classiques, il illustre également des sujets personnels. Sur un fond non figuratif, il représente des motifs et des formes que l'on trouve dans les peintures persanes traditionnelles: un arbre, un oiseau, de la vaisselle de porcelaine, un couple de style qâdjâr, une femme lisant. Il illustre des thèmes classiques de la mythologie persane, la rose, l'amour, etc.

Sur le plan technique, les œuvres picturales de Morteza Rafii sont réalisées sur des panneaux de bois, à la gouache et à l'acrylique. Cette dernière présentant un aspect mat, la gouache apporte la vivacité de ses coloris, accentuée par le vernis appliqué à l'œuvre terminée.

L'éclat des couleurs, la précision, la délicatesse et la thématique (des musiciens, une procession de mariage, des amoureux, des femmes prenant le thé…) la finesse, les couleurs contrastées des miniatures persanes se retrouvent indéniablement dans les œuvres de Morteza Rafii mais sous sa palette, elles ne sont plus seulement illustrations d'ouvrages littéraires, de recueils de poésie ou de livres sacrés mais sont destinées à orner galeries, musées et lieux privés.

Morteza ne cache pas son peu de goût pour les courants de la peinture dite d'avant-garde. Ses inspirateurs sont les



peintres européens du XIXe siècle - il cite volontiers les œuvres d'Alexandre Cabanel, l'un des grands peintres académiques du Second Empire. Chaque fois qu'il a envie d'entreprendre une nouvelle œuvre, c'est par une visite au Musée du Louvre qu'il trouve l'inspiration.

Sur un fond non figuratif, il représente des motifs et des formes que l'on trouve dans les peintures persanes traditionnelles: un arbre, un oiseau, de la vaisselle de porcelaine, un couple de style qâdjâr, une femme lisant. Il illustre des thèmes classiques de la mythologie persane, la rose, l'amour, etc.

C'est en 1977 qu'il a commencé à rencontrer le succès auprès du public. Il expose aujourd'hui dans le cadre de salons organisés par quelques municipalités, comme celle de Boulogne-Billancourt qui expose chaque année, depuis 2011, ses artistes locaux, dans le cadre du Salon des Talents boulonnais ou encore celle de Ville-d'Avray, qui organise un salon du même type tous les trois ans.

Il continue d'exposer régulièrement ses œuvres à travers diverses villes de France et d'Europe et organise des cours de dessins et miniatures persanes dans son atelier.

Morteza n'oublie pas que c'est à Téhéran que sa carrière d'artiste a débuté. Tout en poursuivant ses études aux Beaux-Arts, il avait travaillé, dès l'année 1968 et jusqu'à son départ pour la France, dans divers secteurs artistiques. C'est ainsi qu'il avait réalisé des campagnes pour des agences de publicité, des fresques pour des résidences privées, des peintures à la



main sur des vêtements de très grand prix en qualité de chef d'atelier styliste chez un créateur de mode. Sous sa main, une robe faite dans un satin ou une autre étoffe plus ordinaire pouvait se retrouver rehaussée d'un joli motif persan, comme ceux que l'on peut voir en Iran sur les mosaïques traditionnelles. ■



57

Exposition
Le Maroc contemporain
Institut du Monde Arabe,
Paris, 15 octobre 2014-25 janvier 2015.

Jean-Pierre Brigaudiot

L'Institut du Monde Arabe, à Paris, témoigne d'activités intenses et multiples qui drainent un public particulièrement attentif et motivé. L'offre culturelle de l'IMA permet à de nombreux Français aux racines arabes de retrouver et mieux comprendre celles-ci, au-delà des liens qu'ils peuvent avoir avec leur pays et leurs familles d'origine. Le Maroc, pays qui pratique, entre autres langues, l'arabe et le français, entretient des liens particulièrement forts avec la France, liens historiques qui depuis plusieurs siècles, ont connu la colonisation, l'indépendance, le tourisme, les échanges culturels, industriels et commerciaux, liens qui passent également par la migration de nombreux Marocains vers la France et par un régime politique marocain stable.

Davantage qu'une simple exposition

L'exposition qui a pour but de montrer un certain nombre d'aspects de l'art contemporain marocain n'est en fait qu'une partie d'un événement culturel très riche et complexe, ainsi que sait en faire l'IMA. En outre, simultanément, une autre exposition, au Louvre, est consacrée à une période historique du Maroc, du onzième au quinzième siècle: *Le Maroc Médiéval, un empire, de l'Afrique à l'Espagne.* Il s'agit là de redécouvrir la période des apogées de la civilisation et de l'art islamiques à l'extrême ouest de l'Europe, à travers un grand nombre de chefs-d'œuvre. Conjugaison d'événements culturels remarquables, de plus, le Maroc vient d'inaugurer à Rabat, début octobre, le *Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain*, premier musée d'une telle envergure au Maroc, destiné à promouvoir l'art et la culture vivants du pays. A l'IMA, l'exposition *Le Maroc Contemporain* est l'épicentre d'un ensemble de manifestations, quelquefois hors les murs, où l'on trouve les écrivains marocains, éventuellement associés aux artistes plasticiens, des cycles consacrés aux musiques, chants et danses du Maroc, au passé et au présent. Le cinéma marocain est également représenté, c'est un cinéma qui est en plein développement et participe désormais aux grandes manifestations internationales. Ces cycles ont pour but de rendre compte de la grande diversité de ces domaines: ainsi, par exemple, la musique du Maroc est bien davantage que seulement marocaine, elle reflète des cultures, des époques, des religions, les musiques berbères, andalouses, la poésie chantée, les rythmes des nomades, jusqu'aux musiques synthétisant la tradition et des influences venues d'ailleurs, comme le rock, le rap et le jazz. Enfin, mais il y en d'autres encore, on évoquera les nombreux cycles de conférences, rencontres et débats autour du Maroc, passé et actuel, et pour citer quelques-uns de ceux-ci, seront par exemple abordés des thèmes comme la création artistique au féminin, les droits de l'homme, la galaxie des frères musulmans, les migrations berbères, le judaïsme marocain, etc.

Parcourir cette exposition, c'est plus que dans toute autre, côtoyer un public marocain ou d'origine marocaine, venu en famille, ou constitué de groupes, notamment d'adolescents, public extrêmement captivé par ce qui est là, c'est-à-dire des œuvres d'art ou d'artisanat d'art, mais aussi par tout ce qui se déroule sur les écrans des vidéos, celles-ci étant à la fois des œuvres et des documents, fictions ou pas, le plus

souvent filmées dans le contexte marocain. Ce contexte, le plus ordinaire et banal soit-il, permet au public marocain cette projection vers l'origine, vers ce qui est resté de soi, là-bas. Ordinairement, dans les expositions artistiques, le visiteur ne s'attache guère aux vidéos, or ici le public et notamment le jeune public s'installe, s'assied sur les coussins et regarde avec la plus grande attention. D'autre part, il y a cette visite attentive et informée d'un autre public, celui des Français liés peu ou prou au Maroc, et ils sont nombreux à réellement aimer ce pays, à en avoir une vraie connaissance, acquise au-delà de courts séjours touristiques. Ainsi, une telle exposition va bien plus loin qu'elle-même pour devenir un moment d'échanges et de connaissance de l'autre, celui qui séduit par son *étrangeté* - pour le public français -, ou celui qui attire par son *identité* - pour le public marocain.

Profusion et lisibilité

La culture marocaine est extrêmement



▲ *Affiche de l'Exposition "Le Maroc contemporain"*

A l'IMA, l'exposition *Le Maroc Contemporain* est l'épicentre d'un ensemble de manifestations, quelquefois hors les murs, où l'on trouve les écrivains marocains, éventuellement associés aux artistes plasticiens, des cycles consacrés aux musiques, chants et danses du Maroc, au passé et au présent.



▲ *Vue extérieure de l'exposition "Le Maroc contemporain", Institut du Monde Arabe*

riche et diversifiée et l'art dont il est question, qui s'expose ici, est un art particulièrement vivant qui a les caractéristiques d'un art en train d'arriver à un statut tel qu'il se définit dans le monde de l'art international, c'est-à-dire un art à l'écoute en temps réel du monde d'aujourd'hui, un art qui surfe sur la toile

Une telle exposition va bien plus loin qu'elle-même pour devenir un moment d'échanges et de connaissance de l'autre, celui qui séduit par son *étrangeté* - pour le public français -, ou celui qui attire par son *identité* - pour le public marocain.

et se pense en termes de mondialisation. Ceci se joue au détriment, sans nul doute, d'un ancrage dans les racines du pays dont il émerge. Il y a peu de temps, quelques décennies tout au plus, le Maroc



▲ *Peinture de El Iman Djimi*

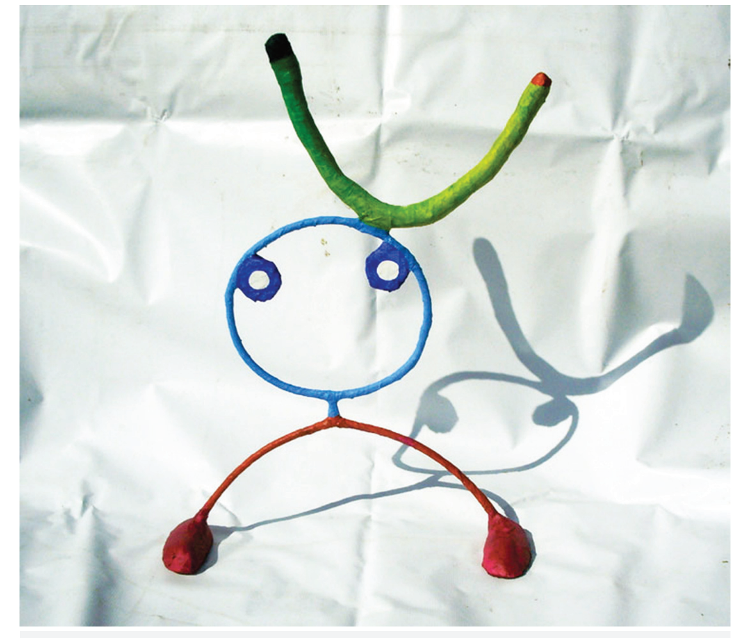
ne connaissait guère l'art que comme un moyen de perpétuer les métiers artisanaux traditionnels, celui qui d'une manière ou d'une autre et quelles que soient ses qualités propres, regardait davantage vers le passé que vers l'avenir. Avec le développement des galeries d'art, les abstractions ont ensuite dominé la scène artistique marocaine, moyen, sans doute, de contourner des interdits instaurés par le pouvoir, avant que la génération des artistes à l'œuvre aujourd'hui ne prenne le relai, forte de nouvelles conceptions de l'art. Ces derniers artistes sont à la fois issus de formations acquises hors Maroc, et de l'importante réforme des écoles d'art. L'exposition témoigne donc d'un moment, d'un passage de l'art marocain, d'un statut à l'autre, d'un concept à l'autre. L'art contemporain, à l'écoute du monde et de tout ce qui change en ce monde, tend à oublier la tradition locale au profit d'un présent délocalisé. Ou qui n'est plus seulement local.

L'exposition est profuse et mêle des œuvres aux références clairement et délibérément ancrées dans les traditions formelles marocaines et des œuvres à l'écoute du monde tel qu'il est désormais, en devenir, là-bas au loin et ici, au coin de la rue, entre les immeubles de la cité tentaculaire où opère l'artiste, une cité finalement presque comme les autres, celles des pays voisins ou lointains. Telle vidéo se déroule dans la banlieue de Rabat ou de Casablanca, mais le cadre ressemble terriblement à celui d'une banlieue parisienne, madrilène ou de Santiago du Chili et les personnages semblent écouter les mêmes CD et connaître les mêmes modes de vie.

Le problème du parcours proposé avec cette exposition est celui d'un manque de lisibilité, d'une absence de classement des œuvres et de catégories instaurées

selon certains choix du commissaire. Si le principal acteur de l'exposition, Jean-Hubert Martin, avait réussi à organiser de manière remarquable l'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989, une exposition qui ouvrait le monde de l'art «occidental» à un possible dialogue avec l'autre, avec les formes d'art ignorant encore la mondialisation, ici le propos reste flou; il ne suffit pas en effet d'accumuler des œuvres, nécessairement choisies parmi d'autres, pour que l'exposition, en tant que média, devienne elle-même une œuvre convaincante, innovante. Eclectisme, diversité des pratiques et donc des formes navigant entre dessins, assemblages, peintures, photos, vidéos et sur les limites de l'artisanat ne suffisent pas: tout monde de l'art, que ce soit celui de Paris ou celui de Rabat, grouille de créations très diverses, encore appartient-il au commissaire de tracer des parcours pour aider le visiteur à discerner entre les œuvres, ce qu'elles impliquent comme postures, comme replis ou avancées, comme dépendances ou innovations. Le catalogue, en une littéralité et en une énumération un peu ânonnante des œuvres, ne clarifie pas les choses.

Pour autant la succession des œuvres, même sans parcours pédagogique, reste fort intéressante à découvrir, car ces œuvres peuvent étonner par leur force intrinsèque ou par leur relation duelle de dépendance/indépendance par rapport à un art déjà connu. Les artistes d'un pays comme le Maroc reçoivent des formations locales ou se forment ailleurs, ils subissent des influences ou en bénéficient, font des choix. Ils ont eu à lutter pour exprimer leur vision du monde, pour forcer les pouvoirs à les laisser prendre la parole. L'exposition témoigne d'une vraie dynamique dont il est possible de penser qu'elle est un moment dans l'accession de l'art marocain à une envergure internationale, c'est-à-dire, peut-être, à une perte d'identité. En effet, l'art dit international, comme il en va de l'architecture, pour être tel, oublie peu ou prou les racines.

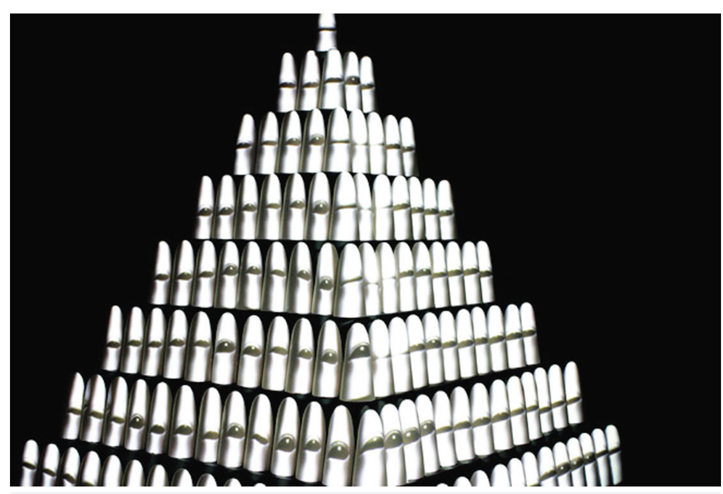


▲ *Œuvre d'Abdelkrim Ouazzani*

> L'exposition témoigne d'un moment, d'un passage de l'art marocain, d'un statut à l'autre, d'un concept à l'autre.



▲ *Sans titre, Mohammed Melehi, 2003, acrylique sur toile*



▲ *Œuvre de Younes Atbane, Zouhair Atbane et Omar Sabrou, 2013*

Des œuvres, des artistes

Avec autant d'artistes qu'il y en a dans cette exposition, il est bien difficile, voire vain, de les identifier et d'en dire les qualités en l'espace de quelques lignes. Pratiquement toutes les catégories de l'art d'aujourd'hui sont représentées, la peinture, expressionniste par exemple, avec El Iman Djimi, mais pas seulement peinture expressionniste puisque l'artiste prend en charge un propos à la fois plastique et critique à l'égard du grand sud marocain et de ses peintures rupestres. Une autre forme de puissante peinture expressionniste est celle de Younes El Kharraz, d'où ressort la mémoire discrète d'artistes comme Soutine, Matisse et Picasso. L'installation est pratiquée de manière tantôt ludique, avec les pièces de Abdelkrim Ouazzani, tantôt ancrée dans la mémoire locale, avec par exemple cette installation lumino-cinétique partant d'une pyramide de pains de sucre tels qu'ils sont encore produits au Maroc. Il s'agit de l'œuvre d'un collectif d'artistes, Younès Atbane, Zouheur Atbane et Omar Sabrou. Une autre installation a la forme d'un ring, grandeur nature, mais il faut passer par là au bon moment, lorsqu'un congélateur crache le moulage d'un corps qui doit fondre peu à peu. On pourrait dire qu'une telle œuvre, d'Amine El Gotaibi, s'inscrit dans la mouvance Post Human. La photo est fort présente, selon des modalités bien différentes, comme il en est de la vidéo. Il y est question de société, de condition de la femme ou il s'agit de partis-pris esthétiques. Certaines œuvres s'éloignent de toute référence à la culture marocaine, d'autres prennent en charge certains de ses aspects, comme la calligraphie de l'écriture arabe, avec Nourredine Daifallah, ou Mohamed Zouzaf avec des signes inspirés de la tradition Amazigh.

Sur les marges du concept d'art contemporain

Une ouverture modeste sur la création artisanale contemporaine semble signifier, dans l'esprit de ceux des acteurs

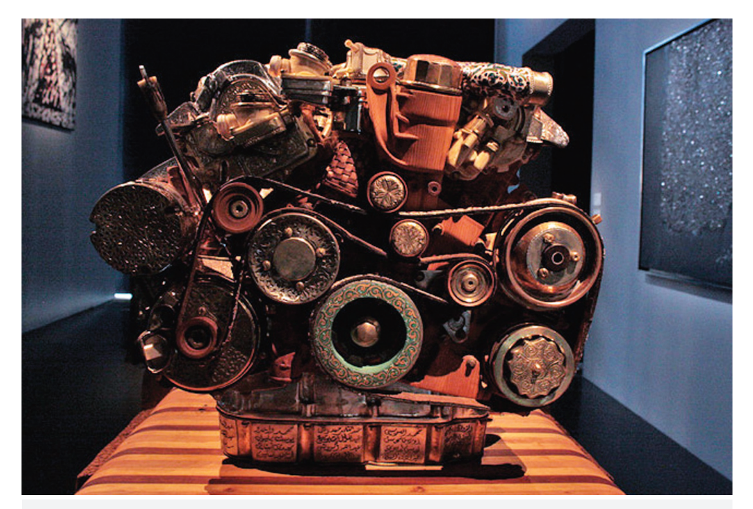
▲ *Passage protégé, photo de Nour Eddine Tilsaghani, 2014*

marocains qui l'ont souhaitée, que l'art contemporain en tant que concept ne s'est pas complètement détaché de la dimension artisanale qu'il put avoir par ici, en Europe, avant la Renaissance italienne. Mais finalement pourquoi pas? Les tapis et tentures présentés sont magnifiques, des œuvres d'arts appliqués, comme les théières de Younès Duret ou de Hicham El Madi se révèlent être de pures créations autonomes. La mode n'est pas oubliée avec une série de vêtements utopiques dont le design fait appel à des textures issues du tissage traditionnel. Enfin l'architecture est le parent pauvre de cette exposition, dommage certes, car elle méritait sans doute une place plus à la hauteur de l'intérêt qu'elle présente avec le passage d'une architecture de type vernaculaire, arabo-musulmane, à une architecture déterminée par la mondialisation, l'hyper capitalisme, l'industrialisation et l'accroissement brutal de la population.

Un art en mutation

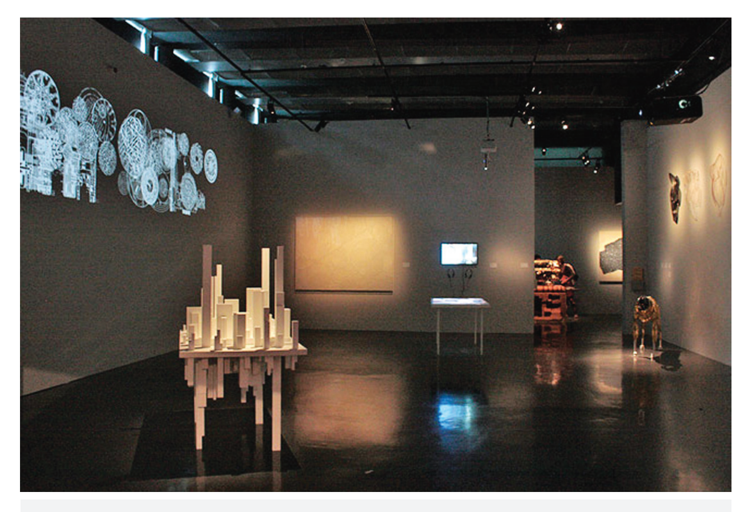
A visiter cette exposition et y voir cohabiter tradition et modernité s'impose l'idée d'un art et d'une société pris dans une irréversible mutation, déjà advenue. Ce qu'on peut espérer de celle-ci est que l'art, les arts qui sont en cours de déploiement, sauront faire le pont entre le meilleur des traditions culturelles ayant contribué à faire le Maroc merveilleux dont nous rêvons ici, les jours gris de nos longs hivers, et cet art de la mondialisation.

Et pour terminer la visite, une immense tente de type sud-marocain, en poil de chameau, est dressée dans la cour de l'IMA pour accueillir les visiteurs, avec un café et restaurant, des groupes de musiciens marocains et des boutiques d'artisanat traditionnel. ■



▲ *Réplique d'une ancienne voiture de luxe marocaine réalisée par un artisan marocain, 2013*

> Une ouverture modeste sur la création artisanale contemporaine semble signifier, dans l'esprit de ceux des acteurs marocains qui l'ont souhaitée, que l'art contemporain en tant que concept ne s'est pas complètement détaché de la dimension artisanale qu'il put avoir par ici, en Europe, avant la Renaissance italienne.



▲ *De gauche à droite: oeuvres de Mounir Fatmi, Eric Van Hove et Max Boufathal*



Retour sur l'œuvre de Forough Farrokhzâd et sa réception

Mahsâ Hâshemi Tâheri

Forough Farokhzâd est l'un des poètes avant-gardistes de la poésie persane contemporaine, s'illustrant parmi les premiers auteurs de l'école de *La Nouvelle poésie* dont le fondateur fut Nimâ Youshij. Forough se distingue de par sa présentation d'une identité féminine iranienne jusqu'alors peu explorée et l'innovation thématique de son œuvre. Du fait de sa nouveauté, sa poésie fut fortement critiquée au moment de son apparition, notamment de la part des tenants de la poésie classique, gênés par le modernisme à la fois poétique et social de cette écriture. Aujourd'hui encore, bien que sa poésie ait trouvé une place importante auprès du lectorat, elle reste un sujet de vives discussions et rassemble autant de partisans que de détracteurs. Forough Farokhzâd est considérée, après Parvin E'tessâmi, comme la plus importante poétesse iranienne.

Née à Téhéran en 1935 dans une famille de militaires, elle étudie la peinture à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, initiation picturale qui a toujours influencé sa poésie. Elle commence à écrire des sonnets dès l'âge de 13 ou 14 ans, qui ne sont cependant jamais publiés. Son premier recueil est finalement publié en 1952, alors qu'elle est déjà active dans le monde de l'art en tant que peintre. Quelques années plus tard, elle se lance dans une carrière au cinéma, s'y illustrant également par un ton résolument personnel. Forough Farrokhzâd se décrivait elle-même comme une femme solitaire dont la poésie et le cinéma étaient les compagnons.

Les deux périodes de la vie littéraire de Forough Farokhzâd

La vie littéraire de Forough se divise en deux périodes allant de 1952 à 1959 et de 1959 à 1966.

La première période de sa vie littéraire est celle de la publication des recueils poétiques *Asir* (Captive), *Divâr* (Le Mur) et *Ossiân* (La Rébellion), tous trois marqués par le romantisme. Le romantisme moderne commence dans la poésie persane avec le poème *La Légende* de Nimâ Youshij. L'influence des écoles européennes est évidente dans la poésie de Nima et ses successeurs y compris Forough. L'allégorisation et la sensibilité sont des caractéristiques de ce mouvement.[1]

Dans le recueil *Asir* (Captive), la poétesse décrit la société comme une prison dont elle est la captive et l'amour comme la seule voie de libération de cette geôle. Quant au recueil *Ossiân* (La Rébellion), il est l'un des plus représentatifs de l'œuvre de Forough dans son ensemble, en ce sens que le ton du recueil est très personnel. Forough s'y met en scène, et revient incessamment sur les grands thèmes qui parcourent sa poésie: la norme sociale traditionnelle vécue comme un carcan étouffant et le besoin d'une liberté à obtenir à tout prix.

Dans ce recueil, Forough critique les valeurs sociales, les coutumes et la structure traditionnelles de la société, en exprimant ses sentiments et sa jeunesse en tant que femme, sans ambiguïté. Les

poèmes du recueil *Asir* (Captive), eux, décrivent plutôt les échecs de la vie du poète, surtout de sa courte vie conjugale, son désespoir et sa solitude. Ces thèmes, vus par un regard féminin, sont nouveaux, autant que le lexique et la métrique novatrice. Laissant de côté les clichés du genre, Forough est à la recherche de quelque chose qu'elle ne connaît pas et qu'elle ne peut même pas décrire. Elle est en quête d'une fenêtre pour pouvoir s'échapper de cette prison qu'est pour elle la société de son temps. Lors de la publication du recueil *Asir*, la nouveauté du ton, qui fait perdre ses repères au lecteur moyen iranien, la rébellion de la poétesse contre les traditions, le rejet d'une certaine bienséance poétique et des normes sociales, en plus du désintérêt pour la métrique et les formes classiques de la poésie persane aboutissent à des critiques virulentes contre sa poésie.

Le recueil suivant, *Divâr* (Le Mur), est également en butte à la critique des partisans de la poésie classique. Dans ce recueil, la poétesse exprime les sentiments délicats et le monde intérieur d'une femme. L'amour est le thème dominant de ces poèmes, et le symbole de la «nuit», repris tout au long du recueil, fait allusion à une société moralisante qui ne l'accepte pas. En général, les poèmes de Forough Farokhzâd offrent des ressemblances avec l'œuvre de l'écrivaine française George Sand, tant du fait de leur ton romantique que des thèmes sociaux, notamment l'idée de l'égalité homme-femme, qui y sont abordés.

La deuxième période de la vie littéraire de Forough est marquée par la personnalisation et l'affirmation de son style. Elle commence alors à inspirer d'autres poètes contemporains et s'oriente vers les sujets sociaux et philosophiques. Après la publication du recueil *Tavallodi Digar* (Une autre naissance), elle critique son travail de la première période, le considérant comme une poésie de jeunesse manquant de profondeur, se faisant ainsi remarquer parmi les disciples de Nimâ, qui attachaient une grande importance à l'auto-critique littéraire.

Tavallodi Digar est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs exemples de la poésie moderne et avant-gardiste de la seconde moitié du XXe siècle en Iran, thématiquement, lexicalement et métriquement. Avec cette œuvre, Forough Farrokhzâd ouvre une fenêtre vers un nouveau monde poétique. Son écriture intègre le rythme de l'oralité. Son écriture comporte également des thèmes, des expressions et des images qui entrent pour la première fois dans la poésie persane. Ce recueil atteste de l'entrée de Forough dans le groupe des précurseurs de la poésie moderne.

Le dernier recueil de Forough, formellement et poétiquement plus achevé que les recueils précédents, s'intitule *Imân biâvarim be âghâz-e fasl-e sard* (Croyons au commencement de la saison froide). Cet ouvrage est marqué par un langage proche de l'oral, et un mélange de simplicité et de forte expressivité. De ce fait, ce recueil eut dès sa parution plus d'impact que les précédents et fut mieux accueilli.



Forough Farokhzâd et la critique du monde moderne

Forough est une poétesse de la ville moderne, et fut d'ailleurs surnommée «la poétesse citadine». Attentive au désarroi du citadin de l'ère industrialisée, elle en fait l'un des thèmes de son œuvre, au travers notamment d'une critique des institutions sociales vues par une femme qui revendique son genre. Sa critique de la société lui attire beaucoup d'inimitiés. Cependant, de nombreux poètes et

hommes de lettres l'encouragent aussi, notamment Shojâeddin Shafâ, Ali Dashti et Saïd Nafisi, tous également pionniers de la culture de leur temps.

Dans ses premiers recueils, Forough est une opposante à la société traditionnelle qu'elle considère comme une geôle mais dans ses œuvres datant des années de maturité de son écriture, cette critique change de direction et se tourne contre le modernisme, le monde moderne et ses valeurs. Elle chante alors un retour à la société traditionnelle, comme dans le poème *An rouz-hâ raftand* (Ces jours-là sont passés), où elle se souvient avec nostalgie du cadre traditionnel de son enfance, lieu de retour pour celle qui se voit désormais en exilée solitaire des espaces urbains et qui refuse le monde industrialisé. Précisons que malgré son refus de la société moderne, Forough Farrokzâd fut toujours une femme de son époque, impliquée dans l'ère du temps.

Elle n'appréciait guère les clichés de sa société et de son environnement, et espérait ne pas être belle ni artiste, mais heureuse et calme. Elle cherchait une vie tranquille avec moins de préoccupations. Elle écrit: «Ce monde est plein du remous des hommes qui, en t'embrassant, essaient de t'étouffer.»[2] Sa vie est également marquée par deux souffrances personnelles: l'impossibilité pour elle de voir son fils Kâmyâr, et deuxièmement, la recherche de l'amour en faisant face aux sarcasmes.[3]

La réception de Farokhzâd dans la société iranienne

Forough est un des précurseurs de la modernité poétique en Iran. Bien que Nimâ Youshij ait été le père de cette modernité, Forough, en tant que femme iranienne, généralement vue par des hommes, et qui parle de sa condition de femme, élargit considérablement les horizons de cette modernité.

A partir de la Révolution constitutionnelle (1906), révolution elle-même symptomatique de l'entrée forte de la modernité, un long processus conflictuel de remise en cause commence dont on peut suivre les traces dans tous les domaines de la vie culturelle, sociale, politique, économique et même religieuse iranienne. Un concept qui apparaît avec cette modernité est celui de l'individu face à la masse. La *Nouvelle poésie* et sa conception moderniste de l'homme sont parmi les grands chantres de cette individualité. La place de la femme dans la société est également un sujet épineux. L'importance de Forough est en cela aussi qu'elle est l'une des premières poétesses à parler de sa condition de femme iranienne d'un point de vue personnel.[4]

La littérature moderne iranienne commence avec Jamâlzâdeh et Sâdegh Hedâyat dans le domaine de la prose et avec Youshij en poésie. Forough Farrokhzâd est également considérée comme précurseur de cette modernité littéraire. Cependant, les études sociocritiques la situant dans le paysage littéraire persan de son époque sont rares. On peut se poser la question de savoir pourquoi aujourd'hui encore Farrokhzâd est un poète qui pose problème, et ce alors même que d'autres écrivains, aussi modernes qu'elle, ont d'ores et déjà une place reconnue. Quelles sont les différences entre sa modernité et celle des autres?

Forough était à la recherche d'elle-même et elle voulait se connaître, dit-on. En tout cas, c'est bien une subjectivité qui ne cesse de se chercher qui est exprimée dans sa poésie, de manière totalement inédite, d'autant plus qu'il s'agit d'une subjectivité féminine. C'est

cette nouveauté qui a suscité des débats au sein de la société iranienne et l'a divisée au sujet de la réception de son œuvre. Si la modernité est une façon de se connaître qui n'obéit pas à des règles définies, on peut dire que Farrokhzâd est réellement une moderne. Si son œuvre n'a pas toujours été bien accueillie, c'est aussi parce qu'elle a tenté de se présenter hors des cadres et des normes littéraires, mais aussi sociaux. Non seulement sa poésie a été mal reçue par le lectorat iranien dans son ensemble, habitué à la poésie classique, mais elle a également été mal perçue par les critiques «intellectuels», y compris d'autres poètes de l'école de *la Nouvelle poésie*. A quelques exceptions près, ses contemporains ont durement jugé sa poésie, qui a été notamment considérée comme de la poésie de «bas-fonds», de la poésie occidentalisée et même «immorale». Elle-même est souvent qualifiée de «voyou».[5]

Répétons encore qu'elle est une poétesse de la vie urbaine. Contrairement à de nombreux poètes qui retournent à la nature et séparent l'esprit poétique du cadre de l'urbanisme industriel, Forough découvre la terre et la nature dans cet espace urbain. Elle introduit de plus un nouveau langage poétique, qui est aussi nouveau du fait de son usage d'un lexique tiré de l'oralité et du quotidien. Farrokhzâd n'emploie guère le vocabulaire classique de la poésie et fait de chacun de ses poèmes un récit contemporain de l'Histoire qui le voit naître. C'est pourquoi sa poésie a également une dimension socio-historique, miroir de l'histoire contemporaine iranienne. Précisons aussi que la critique de sa poésie est inséparable des critiques envers son mode de vie, jugé scandaleux.[6] Elle a tout autant choqué le monde littéraire, notamment en désacralisant le statut du poète et de l'écrivain, en restant accessible au grand public. Elle est d'ailleurs l'un des écrivains iraniens les plus impliqués dans la société. Connaissant la sociologie en autodidacte, elle donne également un ton social à sa poésie, où se côtoie un mélange d'individualité, d'ontologie et de quotidien au travers desquels elle tente de trouver un sens à l'existence. Une autre raison qui a joué dans la réception froide de son œuvre est son indépendance vis-à-vis des courants littéraires. Forough ne voulait être ni disciple, ni maître. Elle n'a jamais essayé d'entrer dans les débats et les camps littéraires existants, indiquant toujours clairement et sans ambages sa position.

Goli Taraghi, écrivaine iranienne contemporaine, dit de l'œuvre de Farrokhzâd: "*Ses livres, surtout les trois premiers, sont l'expression d'elle-même et de son monde personnel. Forough, fatiguée de cette prison de principes et de traditions sociales, essaie de se séparer de ce joug, et connaît son salut dans le «scandale».*" Elle fait également allusion au symbolisme de la poésie de Forough Farrokhzâd en ces termes: "*La nuit, les ténèbres et la lune, dominants dans son œuvre, sont tous des symboles féminins. Un monde qui n'est pas bien reçu par la société de son temps: "*Je parle de la profondeur de la nuit, je parle des ténèbres et de la profondeur de la nuit…""[7]

Forough Farrokhzâd est aujourd'hui un poète lu en Iran et mieux accepté. Cependant, les discussions et les débats continuent d'enflammer les esprits autour de son œuvre, notamment dans la continuité des débats concernant la poésie en général. ■

---

1. http://forougham.blogfa.com
2. http://www.aftabir.com
3. http://mr-torki.blogfa.com/post-252.aspx
4. http://so-k.blogfa.com
5. Ibid.
6. Ibid.
7."من از نهایت شب حرف می زنم"
"من از نهایت تاریکی و از نهایت شب حرف می زنم..."
http://forougham.blogfa.com

Bibliographie

- Farrokhzâd, Forough, *Imân biâvarim be âghâz-e fasl-e sard* (Croyons au commencement de la saison froide), Téhéran, éd. Morvarid, 1975.
- Farrokhzâd, Forough, *Tavallodi digar* (Une autre naissance), Téhéran, éd. Morvârid, 1973.
- http://forougham.blogfa.com
- http://www.aftabir.com
- http://so-k.blogfa.com
- http://forougham.blogfa.com
- http://mr-torki.blogfa.com/post-252.aspx
- Dehghân, Ali, "Forough va tanhâ sedâ-ye tanhâii-e zan" (Forough et la seule voix de la solitude de femme), www.irwomen.info.

67

Pierre Lory et la mystique musulmane
Ière partie : La Lumière

Entretien réalisé par
Babak Ershadi

«Dieu est la lumière des cieux et de la terre…»
(Coran XXIV, 35)

Le Professeur Pierre Lory, né en 1952, est un islamologue français. Il s'est spécialisé principalement sur la mystique et l'ésotérisme en islam. Dans les années 1970, après des études de sciences politiques à Paris et de langue et littérature arabes (INALCO), il s'est spécialisé en islamologie et la mystique en préparant une maîtrise sur l'exégèse mystique du Coran (1976) sous la direction de Roger Arnaldez. Avec le soutien de Henry Corbin, il s'inscrit en thèse pour un doctorat de 3e cycle en Civilisation arabe sur l'alchimie en islam (Jâbir ibn Hayyân) sous la direction de Jean Jovilet et Mohammed Arkoun, obtenant une bourse doctorale à l'Académie Iranienne de Philosophie à Téhéran (1978-1979). Ces études ont été couronnées en 1990 par un doctorat d'Etat en Etudes islamiques (Langage, temps et espace dans l'ésotérisme islamique). Depuis sa nomination comme maître de conférence à l'Université Bordeaux III (1981), puis comme directeur d'études à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, EPHE (1991), le Professeur Pierre Lory a dirigé plusieurs thèses et a continué des recherches sur la mystique et l'ésotérisme en Islam, sans renoncer à des travaux d'ordre plus général dans le domaine de la civilisation islamique. Il est auteur de nombreux ouvrages consacrés à la civilisation et à la mystique musulmanes dont plusieurs ont été traduits en arabe, en persan, en turc et en espagnol. Nous présenterons une bibliographie sommaire du professeur Lory à la fin de la deuxième partie de cet entretien.

Chaque année, il effectue au moins un séjour à but scientifique - et généralement plus - dans un pays du Proche-Orient ou de l'Afrique du Nord. En septembre/octobre 2014, Pierre Lory a effectué un voyage en Iran. Il a visité plusieurs grandes villes du pays comme Téhéran, Mashhad et Ispahan. Pendant un séjour d'une semaine à Qom, il a dirigé un séminaire pendant plusieurs jours à l'Université des Religions et Dénominations. C'est dès son retour de Qom à Téhéran que le Professeur Pierre Lory a accepté d'accorder un entretien exclusif à *La Revue de Téhéran*, occasion pour nous de lui poser des questions sur ses recherches dans le domaine de la mystique musulmane.

Nous présentons ici la première partie de cette interview dont la suite sera publiée dans le prochain numéro de *La Revue de Téhéran*. Nous tenons à noter que le soulignage de quelques mots dans le texte de cette interview ne vient pas de nous, mais du Professeur Pierre Lory qui a revu le texte avant sa publication.

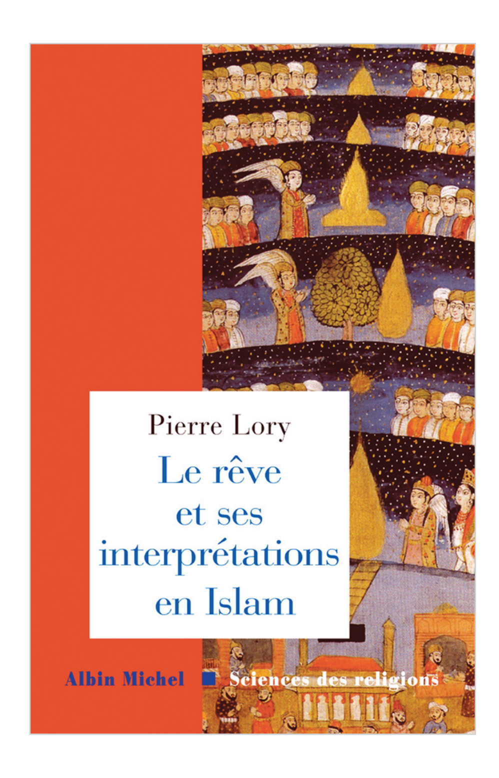
-Qu'est-ce que la mystique? Qu'est-ce que la connaissance ésotérique? Et quel est leur rôle dans la foi et la connaissance religieuse des Musulmans?

Pierre Lory: Dans le cadre de la religion musulmane particulièrement, la dimension mystique me semble assez claire. C'est-à-dire que le croyant ordinaire, le croyant du commun, accomplit les règles de la loi, professe sa foi avec l'espoir de vivre le bonheur et de rencontrer Dieu après sa mort, dans l'au-delà. Pour le mystique, il accomplit les mêmes rites, mais il a en plus la foi et la certitude que Dieu peut être rencontré avant la mort. Et cette recherche de rencontre avec Dieu avant la mort caractérise ce qui est mystique et ce qui est non mystique. Dans la littérature musulmane, on peut rencontrer toute une littérature d'ascèse et de gnose qui ne relève pas de la mystique; de gens qui sont très pieux, prient très souvent, jeûnent beaucoup et pour autant ne sont pas des mystiques. Ils ne prétendent pas en effet avoir connu une expérience de rencontre avec le monde divin ou avec une présence divine. Et je crois, que c'est ce qui fait la différence entre la simple piété et ce qu'on appelle la mystique. Ce qu'on appelle la mystique est né dans les premiers siècles de l'islam. On voit déjà à la fin du IIe siècle de l'hégire des

Le croyant ordinaire, le croyant du commun, accomplit les règles de la loi, professe sa foi avec l'espoir de vivre le bonheur et de rencontrer Dieu après sa mort, dans l'au-delà. Pour le mystique, il accomplit les mêmes rites, mais il a en plus la foi et la certitude que Dieu peut être rencontré avant la mort.



▲ *Pierre Lory, Ispahan*



personnes qui parlent de l'expérience de l'amour de Dieu et de l'union avec Dieu. Il faut bien pourtant souligner le fait que

Dans la littérature musulmane, on peut rencontrer toute une littérature d'ascèse et de gnose qui ne relève pas de la mystique; de gens qui sont très pieux, prient très souvent, jeûnent beaucoup et pour autant ne sont pas des mystiques. Ils ne prétendent pas en effet avoir connu une expérience de rencontre avec le monde divin ou avec une présence divine. Et je crois, que c'est ce qui fait la différence entre la simple piété et ce qu'on appelle la mystique.

lorsqu'ils parlent de l'amour de Dieu, comme Râbi'a al-'Adawiyya, la première grande mystique, cela n'exclut absolument pas la pratique religieuse commune. C'est-à-dire que le fait de rencontrer Dieu durant sa vie ne signifie pas du tout qu'on est affranchi de la prière, du jeûne, etc. Râbi'a et tous les autres mystiques de cette époque priaient énormément, beaucoup plus que cinq fois par jour. Ils jeûnaient beaucoup. Mais avec cette idée que le seul but de toute la vie était cet amour divin qui les submergeait. Il faut le souligner parce que peu de temps après a eu lieu un événement qui a beaucoup marqué l'histoire de la mystique musulmane, c'est-à-dire le procès de Hallâj. En l'an 922 (309 de l'ère hégirienne), Hallâj a été exécuté pour avoir professé la doctrine de l'union à Dieu. Or les juristes ont considéré que c'était blasphématoire de parler de l'union à Dieu. Au fond, la faute de Hallâj - de l'avis des autres mystiques aussi - n'était pas ce qu'il disait. A mon avis, ce qu'il disait était très logique et cohérent par rapport à la pensée musulmane. Hallâj réalisait au fond que tout est créé par Dieu. Mon corps est créé par Dieu. Mon esprit est créé par Dieu. Ma conscience est créée par Dieu. Alors du coup, tout ce que je peux dire, c'est qu'en moi est Dieu aussi: «*Ana al-Haqq*» (Moi, je suis Dieu). Mais cela ne veut pas dire que Hallâj se prenait pour Dieu. Cela voulait dire exactement le contraire. Cela veut dire: moi-même je ne suis rien, je suis anéanti en Dieu. Dieu est tout en moi. Mais simplement ce qui s'est passé c'est que Hallâj prêchait cette doctrine dans les mosquées et dans les marchés. Il en parlait beaucoup. Il avait trop de disciples. Et cela était un danger politique parce que cela troublait les gens et donnait l'impression qu'il y avait certaines personnes - les mystiques - qui avaient une autorité religieuse qui rejoignait celle d'un prophète. Et là, s'est instaurée une sorte de *modus vivendi*: pour l'Etat et

l'ordre politique et juridique, les mystiques peuvent expérimenter ce qu'ils veulent dans leur intimité, mais qu'ils restent tranquilles et qu'ils ne troublent pas l'ordre public ni les gens ordinaires. Et du coup, à partir de cette date-là, les mystiques sont devenus beaucoup plus discrets et prudents. Et jusqu'à nos jours, ils ne parlent pas beaucoup de leurs expériences intimes. Et l'union à Dieu est une expérience purement intime. Je crois que généralement, dans la société musulmane, il y a eu un équilibre entre cet aspect de la religion extérieure et collective d'une part, et de l'autre la religion intérieure, intime et spirituelle. Et cela jusqu'à nos jours. Un collègue a réalisé une thèse de doctorat en Egypte sur l'élite égyptienne aux XVIIIe et XIXe siècles, au moment de la pénétration européenne, et il a noté que les trois quarts des juristes et des professeurs égyptiens étaient affiliés à des ordres soufis. Parce que la mystique imprégnait vraiment tout le tissu social et religieux de l'islam. Donc, contrairement à ce que l'on pense, il n'y a pas eu combat contre le soufisme. Et je crois qu'il n'y a toujours pas d'affrontement.

-Il n'y a pas eu d'affrontement, mais entre cette notion de la foi mystique et celle de la foi pieuse et respectueuse des dogmes n'existait-il aucune rivalité ou tension?

P. L.: Dans la mesure où les mystiques restaient discrets, se réunissaient entre eux dans des endroits discrets, et n'essayaient pas de concurrencer la religion collective et juridique, il n'y a pas eu de conflit. Maintenant, il a pu se trouver des moments où les soufis ont joué un certain rôle politique. D'ailleurs, à l'époque de la dynastie séfévide en Iran, tout au début, il y avait des confréries soufies, mais après les choses ont changé. Mais globalement, et dans les 95% des cas, les soufis - ou les *'âref* s en Iran - sont des gens plutôt discrets.

> Râbi'a et tous les autres mystiques de cette époque priaient énormément, beaucoup plus que cinq fois par jour. Ils jeûnaient beaucoup. Mais avec cette idée que le seul but de toute la vie était cet amour divin qui les submergeait.

-En Iran et dans les autres pays musulmans, ces soufis ont commenté et interprété le Coran. Ils proposent ainsi une interprétation ésotérique du Livre saint. Quelle différence existe-t-il entre ces ouvrages et les méthodes utilisées par les grands «Foqahâ», les docteurs en religion?

P. L.: Bien sûr, le Coran est, pour tous les Musulmans, une parole de Dieu. Il est littéralement parole de Dieu, et les mystiques l'acceptent tous. Ils acceptent le sens extérieur du Coran, c'est-à-dire le sens *zâher*. Mais ils y ajoutent un sens intérieur. Pour parler des livres de commentaires coraniques spiritualistes, prenons un seul exemple: le Coran raconte à plusieurs reprises l'histoire de Moïse qui rencontre Dieu au sommet de la montagne du Sinaï. Pour les mystiques, l'histoire de Moïse a eu lieu matériellement; mais il y a aussi un sens intérieur et ésotérique dans ce récit, celui de l'ascension de l'âme vers Dieu. C'est-à-dire: ce que Moïse a vécu matériellement en rencontrant Dieu, le mystique peut le réaliser à l'intérieur de lui-même, symboliquement, en rencontrant aussi Dieu au fond de son cœur. Et ainsi tout le Coran est interprété de façon symbolique. Cette interprétation

mystique du Coran a commencé au IVe siècle de l'hégire. Il y a de très grands commentaires mystiques du Coran depuis cette date-là, et jusqu'à nos jours. Ils sont fondés sur une interprétation personnelle. C'est-à-dire que lorsqu'un mystique dit: «Moïse symbolise la conscience du soufi qui monte sur la montagne de l'âme», il ne dit pas que c'est le sens vrai ou le sens qu'il faut croire. Il dit que c'est son interprétation personnelle. Alors, tant qu'il dit cela, on tolère ses lectures qui peuvent pourtant être très éloignées de la compréhension usuelle du Coran. Par exemple pour beaucoup de soufis - pour la majorité, je crois -, lorsque le Coran décrit le paradis, cela décrit l'union de l'âme du mystique à Dieu. Donc, les jardins, les fruits, etc. sont le bonheur d'être auprès de Dieu dans son cœur. Et l'enfer, au contraire, c'est le fait d'être éloigné de Dieu et c'est le feu de la séparation d'avec Dieu. Ainsi, sous le Coran apparaît un nouveau livre issu d'une interprétation métaphorique.

Pour les mystiques, l'histoire de Moïse a eu lieu matériellement; mais il y a aussi un sens intérieur et ésotérique dans ce récit, celui de l'ascension de l'âme vers Dieu. C'est-à-dire: ce que Moïse a vécu matériellement en rencontrant Dieu, le mystique peut le réaliser à l'intérieur de lui-même, symboliquement, en rencontrant aussi Dieu au fond de son cœur.

Pierre Lory

Alchimie et mystique en terre d'Islam

folio essais

-Cette tradition d'interprétation mystique et symbolique d'un livre sacré existait-elle avant l'islam? Les mystiques musulmans se sont-ils inspirés des Anciens?

P. L.: Il y a deux choses. Bien sûr, l'interprétation ésotérique des textes sacrés existait déjà dans le judaïsme et le christianisme depuis de longs siècles. Mais l'orientaliste Louis Massignon a montré par une étude méthodique du vocabulaire des plus anciens mystiques que leurs interprétations venaient d'une méditation intériorisée des versets coraniques. Par exemple, ils ont médité sur le verset 35 de la sourate XXIV, c'est-à-dire le Verset de la Lumière («*Dieu est la lumière des cieux et de la terre…*») pour développer toute une mystique de la lumière. La lumière qui est à l'intérieur de la lampe, et la lampe est l'âme du mystique. Et de siècle en siècle, cette interprétation s'est développée, s'est affirmée et confirmée. Il y a des bibliothèques entières de commentaires depuis quatorze siècles.

-Plusieurs de vos ouvrages sont consacrés à l'alchimie et sa relation avec la mystique musulmane. Aujourd'hui, quand on parle de l'alchimie, on pense tout de suite à la science de la transmutation des matières, alors que dans la pensée mystique, l'alchimie pourrait prendre une autre signification. Pourriez-vous développer ce thème.

P. L.: Avant l'Islam, l'alchimie s'est développée en Egypte à l'époque hellénistique, puis byzantine. Elle partait de l'idée que la sagesse divine s'était incorporée dans toutes les lois de la création. C'est-à-dire que toutes les lois naturelles expriment la volonté et la sagesse de Dieu, et que par conséquent si on arrivait à décrypter les lois de l'univers, on pourrait lire la sagesse de Dieu comme dans une sorte de livre. On pourrait découvrir en soi-même cette évolution qui fait que Dieu crée les hommes pour les unir à Lui. Alors s'est développée l'idée qu'on pourrait, en connaissant les lois, prendre les métaux vils comme le plomb, et les transformer petit à petit en argent et en or. Scientifiquement cela n'a aucun sens, mais symboliquement, cela en a beaucoup. On peut dire que ce que l'on disait tout à l'heure du commentaire mystique du Coran, s'applique au fond à l'interprétation mystique du livre de l'univers matériel aussi. Les alchimistes - d'abord de langue grecque, puis de langue arabe - accomplissaient visiblement des opérations en méditant sur ces opérations pour bien comprendre la sagesse divine. Mais l'alchimiste lui-même fait partie du monde, donc en comprenant la sagesse divine, il se comprend lui-même. Et il y a visiblement comme un effet d'entraînement et de développement qui fait qu'en transformant les métaux, l'alchimiste pensait pouvoir se transformer lui-même. Il s'agit d'un parallèle tout à fait complet entre le travail alchimique et l'ambition des mystiques de se transformer spirituellement. L'auteur que j'ai étudié était Jâbir ibn Hayyân, un disciple de l'Imâm Ja'far Sâdeq. C'était un chiite de tendance ésotérique et mystique. Il expose sa vision dans un très grand nombre de textes. Au début, quand j'étais un jeune étudiant, cela me semblait un peu vague et assez ésotérique, mais j'ai eu la chance d'être l'étudiant de Henry Corbin qui était un grand philosophe, islamologue et spécialiste du chiisme. Il s'enthousiasmait aussi pour l'alchimie. Et je me suis inscrit pour le doctorat, il m'a dit de travailler sur l'alchimie. Cela a donc commencé comme cela. C'est donc ainsi que j'ai pu écrire plusieurs ouvrages sur le rapport entre l'alchimie et la mystique, avec ce regard mystique posé sur les lois de l'univers. Mais au fond, c'est un regard qui n'est pas confessionnel, car un alchimiste peut être musulman, chrétien ou païen…

> Le monde entier a été structuré comme un langage, car Dieu a créé le monde exactement comme une parole ou comme un discours. Il y a énormément de grands textes mystiques qui sont fondés sur cette idée-là. Par exemple, Ibn 'Arabî a dit: Dieu a créé le monde avec ses quatre-vingt-dix-neuf Beaux Noms, c'est-à-dire les *«Asmâ' al-Hosnâ»* (les plus beaux noms).

-Mais c'est toujours quelqu'un qui cherche à découvrir les lois de la création.

P. L.: Oui, il cherche les lois de la création et les lois du Dieu Créateur. C'est très particulier comme état d'esprit, et souvent très difficile à comprendre. J'étais en Iran en 1979, et j'ai pu rencontrer une personne à Ispahan, qui est certainement décédée maintenant, mais qui avait un laboratoire d'alchimiste. C'était quelqu'un de très pieux et de très lumineux. Malheureusement, je parlais très mal le persan, je n'ai pas pu vraiment communiquer avec lui.

> Il y a visiblement comme un effet d'entraînement et de développement qui fait qu'en transformant les métaux, l'alchimiste pensait pouvoir se transformer lui-même. Il s'agit d'un parallèle tout à fait complet entre le travail alchimique et l'ambition des mystiques de se transformer spirituellement.

-Jâbir ibn Hayyân était alchimiste, et s'intéressait aussi à une sorte de numérologie. Cela fait penser tout de suite à «*Abjad*», ce qui signifie en persan, l'attribution d'un nombre à chaque lettre de l'alphabet arabe. Vous avez écrit un livre qui s'intitule *La Science des lettres en Islam*. Y a-t-il un lien entre cette science numérologique et l'alchimie?

P. L.: En alchimie, il y a cette idée selon laquelle le langage n'est pas arbitraire. Au contraire, les mots expriment la nature même de ce qu'ils désignent. Par exemple, le terme arabe «*zahab*» (ذهب) signifie l'or. Donc les lettres ذ, ه et ب donnent en eux-mêmes la composition de l'or. A l'époque, on disait que les métaux sont chauds, froids, humides ou secs. On disait donc qu'à partir du mot ذهب, on pourrait savoir quelle est la composition de l'or, sa chaleur, son humidité etc. Pour nous, c'est une théorie qui paraît assez étrange, mais à l'époque cette théorie avait beaucoup de succès. On croyait que le langage humain est parfaitement cohérent avec la nature, et qu'en connaissant le langage humain, on peut connaître le monde, en quelque sorte.

-C'est-à-dire que parallèlement à l'alchimie (*al-Kimiyâ*, en arabe), on croyait aussi en une autre méthode de connaissance: *al-Simiyâ*, c'est-à-dire la science des lettres.

P. L.: J'ai écrit le livre *La science des lettres en Islam* sur cette notion selon laquelle le monde entier a été structuré comme un langage, car Dieu a créé le monde exactement comme une parole

ou comme un discours. Il y a énormément de grands textes mystiques qui sont fondés sur cette idée-là. Par exemple, Ibn 'Arabî a dit: Dieu a créé le monde avec ses quatre-vingt-dix-neuf Beaux Noms, c'est-à-dire les «*Asmâ' al-Hosnâ*» (les plus beaux noms). C'est-à-dire que le monde entier est la projection des noms de Dieu. Tout est lettres. Même notre corps est un composé de lettres divines. Par exemple, le mouvement Houroufi en Iran se fondait sur tout un système complet de pensées, fondé sur les lettres, les mots et les phrases.

-Peut-on dire qu'il est possible d'imaginer un parallèle entre l'alchimie où le savant cherche la Pierre philosophale pour transformer les matières, et cette science des lettres où l'on chercherait le pouvoir des lettres et des mots pour changer quelque chose à l'extérieur?

P. L.: Absolument! Absolument! L'homme peut se transformer intérieurement par la connaissance et l'usage de certaines paroles. Dans la mystique, il s'agit, par exemple, de répéter certains mots. C'est-à-dire qu'il y a l'idée que le mot coranique est un mot divin et éternel. Donc il y a une puissance qu'il porte en lui-même. Il peut donc transformer la personne qui s'associe avec lui. Par exemple, quand le maître spirituel voit un disciple qui est de tempérament très agressif, il lui dira: il faut que tu récites et répètes le mot: «*Yâ Latîf*» (Ô le doux) qui est un nom divin. Cela pourra donc l'adoucir. Ainsi, en récitant le nom divin, le disciple transporte le mot à l'intérieur de lui pour devenir bienveillant ou généreux. Donc le mot a une activité et il transforme l'individu. ■

(à suivre)...

Bibliographie sommaire de Pierre Lory:

- 1980, 1991, *Les commentaires ésotériques du Coran selon 'Abd al-Razzâq al-Qâshânî*, (Traduction en persan par Zaynab Poudineh Aqâï, Ta'wîlât al-Qur'ân az dîdgâh-e 'Abd al-Razzâq-e Kâshânî, Téhéran, Enteshârât-e Hekmat, 2004.)

-1983, 1996, *Dix traités d'alchimie de Jâbir ibn Hayyân - Les dix premiers Traités du Livre des Soixante-dix* (textes traduits et présentés).

1988, *L'élaboration de l'Elixir Suprême - Quatorze traités de Jâbir ibn Hayyân sur le Grand Œuvre alchimique* (textes édités et présentés).

1989, 2003, *Alchimie et mystique en terre d'Islam*, (Traduction en persan par Zeinab Pudineh Aqâï et Rezâ Kuhkân, Kîmyâ-o 'erfân dar sarzamîn-e Eslâm, Enteshârât-e Tahûrî, 2009).

2003, *Le rêve et ses interprétations en Islam*.

2004, *La science des lettres en islam*.

2007, *Petite histoire de l'islam*, avec Mohammad Ali Amir-Moezzi.

Activités scientifiques

- Membre du Laboratoire d'Études des Monothéismes (C.N.R.S.).
- Secrétaire de l'Association des Amis de Henry et Stella Corbin, organisateur des Journées Henry Corbin, annuelles.
- Membre des comités de rédaction de la Revue de l'Histoire des Religions, du Journal Asiatique, de Studia Islamica, du Bulletin Critique des Annales Islamologiques, de Connaissance des Religions, et du Journal of the History of Sufism.



Entretien avec Jean Roche, folkloriste français

Réalisé le 11 octobre 2014 à Ispahan, au Congrès International du Patrimoine Culturel Immatériel

Haniyeh Barahouie Pasandi

Événement international, le festival des cultures du monde de Gannat a été créé en 1974 par Jean Roche. Ayant un parcours peu banal, ce folkloriste français explore le monde depuis 35 ans à la découverte de différents groupes ethniques. Chaque année, au cours de ce festival qui a lieu dans l'Allier durant dix jours au mois de juillet, il invite des personnes de différents horizons pour leur offrir une occasion de rencontre et de partage.
Récemment, Roche a participé au Congrès international du patrimoine culturel immatériel à Ispahan. A cette occasion, il a rencontré des artistes iraniens qu'il envisage d'inviter l'an prochain à son festival. C'est à cette occasion que nous avons réalisé un entretien avec lui.

Pourriez-vous tout d'abord nous présenter le festival des cultures du monde?

Le festival consacré aux cultures du monde est un événement qui se passe à Gannat, qui est une ville de 6000 habitants située au centre de la France. Cela représente pour nous une occasion d'inviter des peuples du monde entier, de différentes cultures, de différentes couleurs de peau, pour réaliser différentes danses, présenter divers styles de musiques etc. Ce festival a été créé il y a quarante ans par notre groupe folklorique.



▲ *Jean Roche*

Qui est à l'origine de cette idée de festival? Vous êtes-vous inspiré d'autres manifestations artistiques?

J'ai moi-même au départ créé le groupe folklorique «la bourrée gantoise» qui est à l'origine du festival, puis l'idée a suscité de l'enthousiasme au sein du groupe et de la population. Ce festival a donc été créé par la société civile, et non par une organisation municipale ou politique. Au cours des années, j'ai aussi assisté à de nombreux festivals internationaux dans ce domaine, pour retenir ce qui est le meilleur chez les autres et essayer de l'appliquer chez soi.

Que signifie pour vous la notion de folklore? Et celle de culture immatérielle?

Le mot folklore est un mot d'origine anglaise

composé de *folk*, le peuple et *lore*, la légende, l'histoire, le savoir. Ce terme désigne donc le savoir du peuple. Mais il a eu des sens différents et parfois péjoratifs. On a ainsi parfois assimilé le folklore à tout ce qui est passéiste, alors qu'il désigne une réalité bien vivante. Le folklore est une tradition qui se perpétue, qui se modifie. Il conserve un rapport à ses origines mais se transmet de génération en génération avec des apports distincts à chaque époque.

En ce qui concerne la culture immatérielle, c'est une expression qui a été retenue par les instances de l'Unesco. Au départ, on l'a nommée «culture traditionnelle populaire», mais l'expression n'a pas fait l'unanimité. Il y a eu ensuite «culture intangible», mais ce n'était pas très parlant, puis on a ensuite proposé «patrimoine immatériel». Ce patrimoine immatériel est justement cette transmission de savoir qui s'adapte bien sûr à la modernité, mais dont la transmission est essentielle et dont certains éléments dignes d'intérêt au niveau anthropologique et ethnographique ont besoin d'être conservés.

Quelles sont les nationalités que vous invitez au festival des cultures du monde?

Il n'y a pas de règle particulière. Tout pays qui accepte de venir et de vivre un échange dans le respect des autres cultures est le bienvenu.

Quelles sont vos motivations pour y inviter un groupe d'artistes iraniens?

D'une part, l'Iran n'a jamais été présent au festival. D'autre part, ce qui est important pour nous est que l'Iran est un pays ayant une histoire riche et de grandes valeurs traditionnelles. Il s'intéresse aussi au patrimoine immatériel et a des chefs-d'œuvre inscrits sur la liste de l'Unesco. Pour ces raisons, il est important pour nous d'inviter ce pays et pour ce faire, nous avons profité de notre présence ici, à l'occasion de ce congrès. C'est notre première visite en Iran et nous voudrions pouvoir inviter dès l'année prochaine une délégation iranienne au festival de Gannat pour que la population française connaisse l'Iran - non pas celui présenté par la presse, mais le vrai Iran.

Qu'avez-vous pensé de la musique iranienne sur scène?

Nous avons vu et entendu un ensemble de musique traditionnelle qui nous présentait la diversité des instruments et des régions en Iran. C'était très beau et intéressant! Cela donne envie justement de mieux connaître cette musique qui doit être différente de région en région.

L'Iran est un pays ayant une histoire riche et de grandes valeurs. Il s'intéresse aussi au patrimoine immatériel et a des chefs-d'œuvre inscrits sur la liste de l'Unesco. Pour ces raisons, il est important pour nous d'inviter ce pays.

Quel était votre point de vue sur l'Iran avant d'y venir?

Comme beaucoup de Français, avant de venir, ce pays était pour moi un point d'interrogation. C'est une région qui apparaît dangereuse à un bon nombre de Français. Il y avait donc une certaine hésitation, mais bien entendu nous sommes venus et nous en sommes très heureux.

Et maintenant?

Il faudrait que le nombre de visiteurs augmente pour qu'un plus grand nombre comprenne la culture iranienne. Il faut aussi davantage d'échanges culturels entre l'Iran et l'Europe. C'est ce que nous souhaitons.

Quelle est votre impression générale sur votre séjour en Iran?

Nous avons été très bien reçus. L'Iran a une population accueillante. Nous avons eu l'occasion de connaître des aspects inconnus de ce pays, nous avons senti que c'est un peuple qui a envie de parler, d'expliquer sa culture, ses traditions. Nous repartons avec une bonne image de votre pays. ■

Nouvelles sacrées (XII)

Je suis vivante*

Khadidjeh Nâderi Beni

Suite à l'invasion de l'armée irakienne dans le Khouzestân et au déclenchement officiel de la guerre irano-irakienne, Ma'ssoumeh Abâd[1], jeune fille de dix-sept ans originaire d'Abâdân, se hâte vers la région attaquée dans le but de porter secours aux sinistrés et aux victimes civiles. Un mois plus tard (fin octobre 1980), la ville d'Abâdân étant sérieusement menacée par une occupation irakienne, Ma'ssoumeh se charge de la sécurité des enfants d'un orphelinat de la ville en participant à leur transfert à l'orphelinat de Shirâz. Il s'agit d'une mission officielle qui lui a été confiée par le gouverneur d'Abâdân. Avant de quitter la ville, Ma'ssoumeh va à la rencontre de sa famille puis de son frère aîné, Salmân, qui est parmi les défenseurs civils de la ville. Elle lui promet de lui écrire pour lui donner des nouvelles en cas de toute situation inattendue.

▲ *La première photo de Ma'ssoumeh Abâd (à gauche) et de Maryam Bahrâmi (à droite) prise par les représentants de la Croix rouge internationale à l'hôpital Al-Rashid à Bagdad et qui fut ensuite envoyée à leurs familles.*

Une jeune fille volontaire nommée Maryam Bahrâmi l'accompagne dans cette mission. Quelques jours plus tard, de retour à Abâdân, les deux jeunes filles sont arrêtées par les forces irakiennes qui se sont déjà avancées vers la ville et installées sur la route Ahvâz-Abâdân. Dans son sac à main, on découvre un petit papier sur lequel est écrit: *Man Zendeh am* qui signifie «Je suis vivante»; c'est en fait une lettre adressée à son frère qu'elle attend de pouvoir envoyer dès que possible. Mais les Irakiens croient que ces deux filles ont pour mission de faire parvenir ce message aux militaires iraniens installés dans la ville et que cette phrase n'est qu'un code opérationnel. Ils les capturent donc pour ensuite les transférer dans une prison sécurisée en Irak. Là-bas, les captifs n'ont pas le droit de s'inscrire sur la liste des prisonniers de la Croix Rouge. Ils sont donc dépourvus de tous les droits les plus basiques accordés par les traités internationaux, dont celui de l'accès aux soins médicaux et le droit, pour leurs familles, de savoir les causes et le lieu de l'arrestation.

Ma'ssoumeh et Maryam sont parquées avec deux autres filles nommées Fâtemeh Nâhidi et Halimeh Azmoudeh, dans une petite cellule sombre et humide. De nombreux militaires iraniens sont, dès le déclenchement de la guerre, enfermés dans cette prison, le plus connu étant Mohammad-Javâd Tondgouyân[2].

Quelques mois plus tard, les quatre jeunes filles réussissent à communiquer avec les autres prisonniers en donnant des coups sur les murs. Petit à petit, elles

se familiarisent avec le prisonnier de la cellule voisine. C'est un pilote nommé Mohammad-Rezâ Labibi, qui va bientôt être transféré au camp des captifs iraniens d'Irak. Elles lui font comprendre qu'elles veulent communiquer avec leurs familles. Peu de temps après, le pilote Labibi, rencontrant un représentant de la Croix-Rouge, informe ce dernier de la captivité des quatre jeunes filles. Le représentant l'aide à écrire une lettre au Croissant rouge iranien pour l'informer de la situation de ces prisonnières; mais cette lettre ne parvient pas en Iran à cause de la censure irakienne. Le représentant de la Croix-Rouge prend donc personnellement en main cette affaire. En consultant les dossiers des Iraniens captifs en Irak, il se rend compte qu'un homme iranien nommé Karim Abâd a déposé, pendant les deux dernières années et à plusieurs reprises, des plaintes auprès de la Croix-Rouge internationale. M. Abâd et ses frères sont à la recherche de leur sœur prisonnière en Irak. Lors de la deuxième rencontre avec le pilote Labibi, le représentant de la Croix-Rouge lui demande d'écrire une lettre adressée à Karim Abâd et de la faire envoyer parmi les lettres des autres captifs iraniens. Dans cette lettre, les noms des quatre jeunes prisonnières sont cités. Quelques mois plus tard, Karim et sa famille reçoivent une lettre confirmant la détention de leur sœur et des trois autres jeunes femmes, qui sont vivantes et demandent l'aide internationale.

Dans la prison, en signe de protestation contre les mauvais traitements qui leur sont infligés, les quatre prisonnières entament une grève de la faim. Elles veulent pouvoir s'inscrire sur la liste des prisonniers de la Croix-Rouge. Après quelques semaines, elles sont transférées à l'hôpital dans un état grave. Suite à cette longue grève de la faim et grâce à leur résistance farouche et courageuse, les jeunes femmes réussissent à rencontrer le représentant de la Croix-Rouge et sont autorisées à écrire une courte phrase à leurs familles. Ma'ssoumeh se souvient de sa promesse faite à son frère et lui écrit: «*Je suis vivante*».



▲ *Seconde photo de Ma'ssoumeh Abâd (personne assise à droite) et Maryam Bahrâmi (debout à droite) prise par les représentants de la Croix rouge internationale dans le camp Al-Anbâr et envoyée à leurs familles.*

Le lendemain, les jeunes filles sont transférées au camp des captifs iraniens et deux ans plus tard, en 1984, elles sont libérées et renvoyées dans leurs foyers. ■

---

* Ce texte est extrait des mémoires de Madame Ma'ssoumeh Abâd au cours de sa captivité dans les prisons irakiennes; ces souvenirs sont amplement relatés dans son livre intitulé *Man Zendeh am* (Je suis vivante), Téhéran, Boroudj, 52e édition, octobre 2014.

1. Née en 1962 à Abâdân, actuellement membre du Conseil Municipal (*shorâ-ye shahr*) de Téhéran et professeur à l'Université des sciences médicales de Shahid Beheshti.

2. Étant alors le ministre du Pétrole, M. Tondgouyân (1950- ?) est emprisonné par l'armée irakienne et transféré à la cellule sécuritaire où il tombe en martyr à une date inconnue; c'est en 1991 que les autorités iraniennes et irakiennes s'accordent pour renvoyer en Iran le corps du martyr.

«La Solitude, le seul bien des hommes» Nouvelle extraite de l'ouvrage *Un prophète est passé à côté de chez nous* de Erfân Nazar Ahâri

Traduction:
Nedâ Atash Vahid
Université Azâd islamique,
unité centrale de Téhéran



Il n'avait pas de nom. Il s'appelait seulement «homme», et son seul bien était la solitude.

Il dit: "Je vends ma solitude au prix de l'amour. Qui voudrait acheter un peu de ma solitude?"

Personne ne répondit.

Il dit: "Ma solitude est pleine de secrets. Des secrets du Paradis. Des secrets de Dieu. Communiquez avec moi, pour que je vous parle de l'étonnement."

Personne ne lui parla.

Et lui, parmi tous ces gens, prit seulement sa petite lanterne et alla dans sa grotte. Une grotte située aux environs de son cœur. Il savait que là-bas, il y aurait toujours quelqu'un. Quelqu'un qui achète la solitude et offre de l'amour.

Il alla dans sa grotte, et nous l'oubliâmes. Nous ne savons pas combien de temps il y resta.

Trois cents ans, et neuf années de plus? Ou bien non, un peu plus, un peu moins. Il alla dans sa grotte, et nous ne savons pas ce qu'il y fit, ce qu'il y dit, ce qu'il y entendit; nous ne savons pas non plus s'il s'y était endormi ou pas.

Mais lorsqu'il sortit de la grotte, il était éveillé, si éveillé que notre sommeil fut révélé. Ses yeux étaient deux astres, brillants et clairs, qui dévoraient notre obscurité.

Lorsqu'il sortit de la grotte, il était le même, avec un corps maigre et chétif. Mais je ne sais d'où il avait pris sa pesanteur, une pesanteur telle que l'on pensait que la terre ne pouvait supporter sa dignité et se briserait sous la lourdeur de ses pieds chétifs.

Lorsqu'il sortit de la grotte, il était splendide. Surprenant, difficile et aimable. Mais il ne parla plus. Comme si on avait cousu ses lèvres. Comme s'il avait bu un océan de silence.

Et cette fois, c'était nous qui courrions derrière lui pour une gorgée de lumière, pour une goutte d'étonnement. Et lui, sans rien dire, donnait, sans rien demander.

Il n'avait pas de nom. Il s'appelait seulement «homme», et son seul bien était la solitude. ■



▲ *Photos reprises de l'ouvrage* Un prophète est passé à côté de chez nous *de Erfân Nazar Ahâri*

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- **1 an 40 000 tomans**
- **6 mois 20 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) .... مؤسسه

Nom .... نام خانوادگی — Prénom .... نام

Adresse .... آدرس

Boîte postale .... صندوق پستی — Code postal .... کدپستی

E-mail .... پست الکترونیکی — Téléphone .... تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- **1 an 170 000 tomans**
- **6 mois 85 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
مهناز رِضائی
آلیس بُمباردیه
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

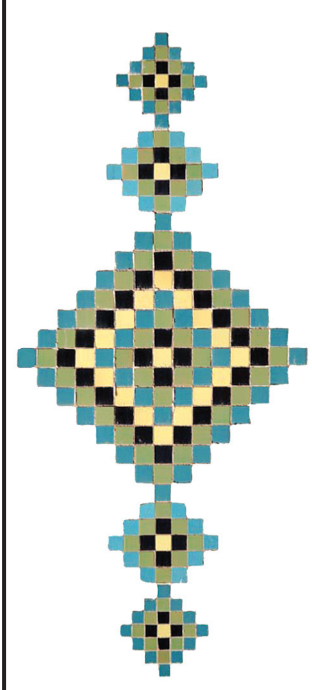
گزارشگر در فرانسه
میرِی فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ





مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۰۹، آذر ۱۳۹۳، سال نهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
سلام بر حسین شهید
www.teheran.ir